



**Universidad Nacional Mayor de San Marcos**

**Universidad del Perú. Decana de América**

Dirección General de Estudios de Posgrado

Facultad de Ciencias Sociales

Unidad de Posgrado

**Arte y violencia política. Análisis de 2 obras artísticas  
del PCP-SL 1979-1980**

**TESIS**

Para optar el Grado Académico de Magíster en Historia

**AUTOR**

Humberto SARMIENTO DÁVILA

**ASESOR**

Cristóbal Roque ALJOVÍN DE LOSADA

Lima, Perú

2017



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

## Referencia bibliográfica

---

Sarmiento, H. (2017). *Arte y violencia política. Análisis de 2 obras artísticas del PCP-SL 1979-1980*. [Tesis de maestría, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Ciencias Sociales / Unidad de Posgrado]. Repositorio institucional Cybertesis UNMSM.

---

1125

152

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS  
Universidad del Perú, DÉCANA DE AMÉRICA  
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES  
UNIDAD DE POSGRADO

**ACTA PARA OPTAR EL GRADO ACADÉMICO DE  
MAGÍSTER EN HISTORIA**

En Lima, a los tres días del mes de Junio del año dos mil diecisiete, reunidos en la Sala de Grados de la Unidad de Post-Grado de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, a horas 10:30 a.m., bajo la Presidencia del Dr. MARIO MIGUEL MEZA BAZÁN y con la concurrencia de los demás Miembros del Jurado Examinador, se inició la ceremonia invitando al graduando **HUMBERTO SARMIENTO DAVILA**, para que hiciera la exposición de la Tesis para optar el Grado Académico de Magister en Historia. Siendo el trabajo titulado:

**“ARTE Y VIOLENCIA POLÍTICA. ANÁLISIS DE 2 OBRAS ARTÍSTICAS DEL  
PCP-SL 1979-1980”**

A continuación fue sometido a las objeciones por parte del Jurado. Terminada esta prueba y verificada la votación; se consignó la calificación correspondiente a:

.....

Por tanto el Jurado, de acuerdo al Reglamento de Grados y Títulos, acordó recomendar a la Facultad de Ciencias Sociales para que proponga que la Universidad Nacional Mayor de San Marcos otorgue el Grado Académico de Magister en Historia, al Bachiller **HUMBERTO SARMIENTO DÁVILA**. Siendo las 11:30 a.m. y para constancia dispuso se extendiera la presente Acta y firmaron:

Dr. Mario Miguel Meza Bazán.  
PRESIDENTE

Mg. Pablo Gustavo Sandoval López.  
MIEMBRO

Dr. Gastón Antonio Zapata Velasco.  
MIEMBRO

Mg. Virgilio Freddy Cabanillas Delgadillo.  
MIEMBRO

Dr. Cristóbal Roque Aljovín de Losada.  
ASESOR



Dr. NICOLÁS JAVIER LYNCH GAMERO  
DIRECTOR

PABELLÓN JOSÉ CARLOS MARIÁTEGUI – CIUDAD UNIVERSITARIA

Teléfono: 6197000 Anexo 4003, 4004. Lima – Perú.

Correo: [upgccss@unmsm.edu.pe](mailto:upgccss@unmsm.edu.pe), [upgccss@yahoo.es](mailto:upgccss@yahoo.es), [upgccss@hotmail.com](mailto:upgccss@hotmail.com)

Web: <http://sociales.unmsm.edu.pe/>



## **Dedicatoria**

A mi madre Zoraida Dávila Canales y a mi padre Humberto Sarmiento Benvenuto, a mi hermana Tania y a mis hijos Aitana y Gael.

A la Universidad Nacional Mayor de San Marcos: nudo de inquietudes plaza de victorias. A José Carlos Mariátegui y al pueblo peruano. A ellos, mi admiración y mis respetos.

## Agradecimiento

Quisiera reconocer a todas las personas que colaboraron con la presente investigación a través de múltiples maneras. En primer lugar, quisiera agradecer a mi asesor Dr. Cristóbal Aljovín de Losada por su incesante aliento brindado para sacar adelante el presente trabajo, asimismo quisiera expresar mi profundo agradecimiento al Dr. Antonio Zapata por sus conversaciones y múltiples consejos y ayuda, muchas gracias profesor por brindarme su valioso tiempo e infinito apoyo. Al Dr. Iván Millones Mariñez, y a la Dr. Nanda Leonardini por su disposición y asistencia. Al Dr. Miguel Sertzen Fernández por su invaluable colaboración en la corrección de estilo de este estudio, mil gracias. Asimismo, un infinito agradecimiento al Dr. Humberto Sarmiento Benvenuto, mi padre, por su infatigable y constante ayuda y a mi madre la profesora Zoraida Dávila.

Al periodista gráfico Oscar Medrano de la revista Caretas, por su relevante ayuda al brindarme su valioso material fotográfico, sin el cual esta tesis no hubiese podido ser desarrollada. Asimismo, al periodista Ernesto Toledo Bruckman, por su ayuda con el material visual, y su importante información. De la misma forma, quisiera agradecer al antropólogo Manuel Valenzuela Marroquín por su tiempo y ayuda brindada. A Gerardo Saravia por su ayuda con la revisión del borrador, sus ideas y reflexiones; a mi colega Erick Robles por su disposición a escucharme y sugerir puntos importantes. Al gran pintor Bruno Portugués por su tiempo y ayuda. También quisiera agradecer a Raquel Palomino, por su colaboración infinita y aliento constante.

Asimismo, quisiera brindar un sincero y profundo agradecimiento a los pintores e internos del penal Castro Castro por su invalorable ayuda, mil gracias por su disposición y asistencia desinteresada. De la misma forma a los integrantes de la revista literaria Nueva Crónica. También agradezco a las jóvenes fotocopadoras de la Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, simplemente gracias. Finalmente, muchas personas me han dado todo tipo de apoyo, y aunque no hayan sido señaladas en estas líneas, igualmente les estoy muy agradecido; espero que ellos sepan excusar cualquier inconsciente omisión.

## Resumen

La presente investigación trata de descubrir algunas de las principales características del arte del Partido Comunista del Perú-Sendero Luminoso (PCP-SL). Esta indagación se desarrolla principalmente a través de dos obras ejecutadas por dicha organización durante los años de 1979-1980 aproximadamente; etapa previa al conflicto armado interno. El estudio se inicia examinando algunos antecedentes históricos del arte peruano para identificar elementos políticos, ideológicos y estéticos que entremezclados signifiquen, en el ámbito emocional o espiritual, un referente indirecto del arte del PCP-SL. Posteriormente, la investigación revela que el arte del PCP-SL poseyó para sus militantes, como una de sus características principales y a pesar de las desviaciones de la organización, una de las ideas artísticas que suscribía José Carlos Mariátegui: “el arte no ha sido nunca grande, cuando no ha facilitado una iconografía para una religión viva”. Vale decir, que el arte del PCP-SL sirvió a la construcción de un mito socialista de corte religioso para sus militantes.

**Palabras clave:** Arte, violencia política, arte y mito socialista, PCP-SL.

## **Abstract**

This research seeks to discover some of the main characteristics of the art of the Communist Party of Peru -Shining Path (PCP -SL). This research is mainly done through two works by the PCP -SL during the years of 1979-1980 about; stage prior to the start of the internal armed conflict. The study begins by examining some historical background of Peruvian art to identify political, ideological and aesthetic elements interspersed mean , in emotional or spiritual level, an indirect reference art PCP -SL . Subsequently, the research reveals that the art of PCP -SL has as one of its main features, despite its deviations as an organization, artistic ideas subscribed Mariátegui: "Art has never been great, when it has not provided an iconography for a living religion." That is, that the art of PCP -SL served the construction of a socialist myth of religious court for its members.

**Keywords:** Art, political violence, socialist myth, PCP-SL.

## Índice

Dedicatoria.....	ii
Agradecimiento .....	iii
Resumen .....	iv
Abstract.....	v
INTRODUCCIÓN.....	10
Capítulo I: El indigenismo como antecedente indirecto del arte del PCP-SL.....	22
1.1    Introducción al arte de las dos décadas finales del siglo XIX e inicios del siglo XX 1880-1920 .....	22
1.2    Introducción al indigenismo. ....	26
1.3    El arte indigenista de José Sabogal. (Precursor del indigenismo) .....	29
1.3.1    Primera etapa 1908-1924.....	30
1.3.2    Segunda etapa. 1925 – 1946.....	31
1.3.3    Tercera etapa. 1946-1956 .....	37
1.4    El mestizaje y el nacionalismo de José Sabogal. ....	39
1.5    Las primeras imágenes socialistas en la revista Amauta. ....	43
1.6    Los indigenismos y su acercamiento: .....	45
1.7    ¿Un indigenismo subversivo?.....	49
CAPÍTULO II. Referentes teóricos del arte del PCP-SL: José Carlos Mariátegui y Mao Zedong.....	56
2.1    Mariátegui y el arte del PCP-SL. ....	56
2.2    Sobre el indigenismo revolucionario de Mariátegui y el arte del PCP-SL.....	62
2.3    Mao y el arte del PCP-SL. Por el sendero de Yenan. ....	66
2.4    Posición de clase. ....	69
2.5    Un arte con fines educativos.....	70
2.6    ¿Para quiénes se producen las obras artísticas y literarias? .....	72
2.7    Tomar lo viejo para hacer lo nuevo .....	73
2.8    Cómo servir al pueblo desde el arte. Popularización y elevación.....	75
CAPITULO III: Análisis de las dos obras escogidas .....	78
3.1    La representatividad de las dos obras analizadas.....	78
3.2    Creación partidaria en las obras analizadas .....	81
3.3    El conflicto como fuente artística. ....	82

3.4	El mito socialista en el arte del PCP-SL .....	84
3.5	Breve historia del retablo.....	88
3.5.1	Introducción y contexto al retablo del Ila.....	92
3.5.2	Análisis de las dos puertas que conforma el retablo ILA.....	95
3.5.3	Cuarto piso del retablo ILA. Detalle parte izquierda “definir y decidir” (IX pleno del comité central ampliado de 1979).....	97
3.5.4	Cuarto piso del retablo detalle parte derecha.....	101
3.5	Introducción y contexto a la “I Escuela Militar” .....	102
3.5.1	El arte de militarizar la política: “los grupos armados sin armas” .....	106
3.5.2	La luz como creencia.....	108
3.5.3	La lucha final.....	111
3.5.4	Perspectiva jerárquica y ritual de adoración al líder.....	113
3.5.5	La precipitada entronización del “Pensamiento Gonzalo”.....	115
3.5.6	Escuela y mito del progreso senderista.....	118
	CONCLUSIONES.....	122
	BIBLIOGRAFÍA.....	127
	ANEXOS.....	145

## Lista de Imágenes

Figura 1. Foto de la revista Caretas (Huaycan) .....	10
Figura 2. Foto de la revista Caretas. (Penal de Canto Grande).....	10
Figura 3. Indio de Paucartambo.....	32
Figura 4. Santucha .....	33
Figura 5. Afiche de la Reforma Agraria. ....	34
Figura 6. Afiche de la Reforma Agraria .....	36
Figura 7. Tambo colorado.....	38
Figura 8. India del Collao. ....	40
Figura 9. Torito de Barro .....	40
Figura 10. Maternidad Indígena .....	41
Figura 11. Imagen de indígena de la revista Amauta .....	44
Figura 12. El Sembrador. Revista Amauta .....	44
Figura 13. Retablo. 5 años de guerra popular.....	54
Figura 14. José Carlos Mariátegui .....	56
Figura 15. Alcalde de Chincheros .....	58
Figura 16. Tener el alma desplegada al tope .....	59
Figura 17. Anónima. PCP- $\rightarrow$ SL.....	62
Figura 18. Mao Zedong. PCP-SL .....	66
Figura 19. 5 años de guerra popular .....	68
Figura 20. Tener alma desplegada al tope .....	70
Figura 21. No votar. PCP-SL.....	71
Figura 22. Sin título. ....	73
Figura 23. El poder nace del fusil. PCP-SL.....	74
Figura 24. Pintura en mimbre. PCP-SL .....	75
Figura 25. Ejemplo de popularización.....	76
Figura 26. Ejemplo de elevación .....	76
Figura 27. Viva la lucha armada. PCP-SL.....	86
Figura 28. Conquistar el poder en todo el país .....	86
Figura 29. Retablo ILA. PCP-SL.....	91
Figura 30. Retablo ILA. Detalle .PCP-SL .....	98
Figura 31. Retablo ILA. Detalle .PCP-SL .....	101
Figura 32. Foto de Horacio Zevallos .....	104

Figura 33. I escuela militar. PCP-SL .....	105
Figura 34. Anónimo (sin fecha). ¡No votar! ¡Boicot! PCP-SL .....	152



## INTRODUCCIÓN

No existe en la historia humana una sola página donde no intervenga el arte. Uno de los capítulos más dramáticos de la historia del Perú contemporáneo no podía ser la excepción. Imágenes y lemas atiborrados de metáforas iniciaron para los insurrectos una nueva fe, un nuevo mito, al igual que imágenes republicanas renovaron su emoción nacionalista en el ejército. (Ver: Figura 1).



**Figura 1. Foto de la revista Caretas (Huaycan)**

Guerra de imágenes. Soldados enseñan la bandera nacional para contrarrestar símbolos subversivos. (Bottoni, O., 1991) Huaycan, Lima, septiembre de 1991 obtenida del diario oficial El Peruano. Recuperado de: <https://www.flickr.com/photos/wmps89/5455509720/in/set-72157625953556507>



**Figura 2. Foto de la revista Caretas (Penal de Canto Grande)**

Senderistas en un ritual partidario: construyendo el mito, fuente: Archivo de la revista Caretas. 30 de julio de 1991

El arte en la historia, sirve para concebir el espíritu de una época, captar las estaciones sentimentales de las diversas clases sociales en determinado tiempo histórico. Clave resulta estudiar, dialécticamente, la objetividad vinculada a la subjetividad que a veces la secunda y otras veces la domina. Al inicio de la década de los ochentas (1979-

1980) se observan en las expresiones artísticas del Perú estrechas relaciones entre el arte y la violencia política. En especial, en el arte del Partido Comunista del Perú, Sendero Luminoso (PCP-SL). En esta organización, el arte respondía y complementaba las acciones subversivas sancionadas por su dirigencia. Con cierta perspectiva podemos decir, que el arte senderista representó la puesta en práctica de la principal propuesta teórica de la izquierda peruana radical de los setentas: la toma de poder por medio de la lucha armada. No hay representación subversiva que no esté ligada a este punto.

De medio centenar de organizaciones políticas marxistas, genéricamente clasificada como clasistas, apenas una, el Partido Comunista, Unidad, alineado ideológicamente con las tesis del Partido Comunista de la Unión Soviética sobre la *transición pacífica al socialismo*, recusaba la violencia.... Preguntarse por qué Sendero Luminoso optó por la vía armada en oposición al resto de las organizaciones de izquierda confunde los términos del problema; esa era la alternativa que reclamaban como propia la absoluta mayoría de las organizaciones radicales, y SL no hizo más que llevar a la práctica enunciados que virtualmente todos compartían. Siendo la reivindicación de la lucha armada como el camino hacia el poder parte del sentido común izquierdista (y hay demasiados documentos que lo acreditan para temer que alguien recuse esta afirmación), más que asombrarse de que Sendero recurriera a la violencia lo que debiera explicarse es cuáles fueron las razones que llevaron al grueso de la izquierda a modificar sus posiciones originales. (Manrique, 2002, P.6, 7, 8)

Este trabajo estudia las características principales de dos obras artísticas del PCP-SL: Un retablo ayacuchano llamado “El retablo del ILA” (Inicio de la lucha armada) y una pintura llamada “I escuela militar”. Ambas realizadas aproximadamente entre los años 1979 y 1980. Asimismo, este estudio se delimita temporalmente al iniciar la década de los ochentas del siglo XX en el Perú. Exactamente en los años previos al conflicto armado interno: 1979 y 1980. En este contexto el arte subversivo fue eco de una profundización subjetiva que redoblaba la actitud del militante, su convicción y entrega. Asimismo, esta investigación trata de explorar las obras del PCP-SL en relación a la construcción de su mito revolucionario. Vale decir, se explora la contribución de estas obras para afianzar una creencia política de corte religioso.

La presente investigación tiene un corte interpretativo de carácter inicial. Estas condiciones son dadas principalmente por los escasos trabajos relativos al tema. Empero, se procura una profundidad en el análisis como elemento compensatorio, un esfuerzo que evocado interpela al lector para una atenta mirada interpretativa.

El capítulo uno busca contextualizar y ubicar el arte del PCP-SL dentro del arte peruano del siglo XX, específicamente en relación indirecta con el arte indigenista. Vale

decir, que este segmento indaga sobre las distintas influencias, antagonismos y constancias del arte del PCP-SL con una de las principales corrientes artísticas del siglo XX. Mas, conviene anotar que el trabajo hace una breve indagación de la pintura antes del nacimiento del indigenismo propiamente dicho. De esta manera, el indigenismo de la época de José Sabogal (primera mitad del siglo XX), se ve reformulado relativamente en un indigenismo subversivo, una irrupción radical en torno a su significación artística. Con todo, este pasaje histórico será explorado con el fin de esclarecer ciertos antecedentes indigenistas en el arte del PCP-SL.

En el capítulo dos se examina los referentes teóricos estéticos de las obras visuales del arte del PCP-SL. Aquí se ha considerado, el estudio de las obras visuales del PCP-SL a la luz de dos referentes ideológicos que estuvieron presentes en las reflexiones de los artistas subversivos: José Carlos Mariátegui y Mao Zedong. En el primer caso el PCP-SL entendió visualmente la propuesta de José Carlos Mariátegui en relación directa con sus reflexiones sobre el papel revolucionario del campesinado, su cultura y el arte indigenista. Entiéndase que esta influencia teórica de Mariátegui sobre los insurrectos no fue orgánica, ni existió una directriz estética sancionada por el partido. Lo mismo ocurre con las ideas artísticas de Mao Zedong, sancionadas más en la práctica que en la teoría.

En el capítulo tres se hace el análisis e interpretación de los trabajos visuales subversivos, a través de elementos que van desde el estudio del contexto de las dos obras artísticas analizadas, hasta referentes propios de la organización subversiva. En este capítulo se observará cómo las obras reflejan desviaciones o extravíos de la dirigencia senderista como por ejemplo su línea ultra-izquierdista, individualismo, etc. También, en este capítulo nos enfrentamos ante una significación de las obras en tanto medio para la exaltación de las creencias del mito socialista subversivo. En general, el arte del PCP-SL pretendió magnificar, en la esfera subjetiva, eso que Mariátegui llamó el mito socialista.<sup>1</sup> Por último, este capítulo se encarga de realizar una síntesis para comprender la significación más detallada de las dos obras subversivas analizadas.

---

<sup>1</sup> El mito socialista para Mariátegui responde a un entendimiento que dota al marxismo de capacidades subjetivas para albergar una emoción religiosa. Ver: (Mariátegui, J. 16 de enero de 1925)

## II: MARCO TEÓRICO

El arte y la política, por su impacto visual y su fuerza psicosocial, se insertó rápidamente en el movimiento socialista mundial y produjo obras y corrientes artísticas muy importantes. Entre ellas se pueden destacar: el constructivismo ruso, las esculturas del realismo socialista soviético, los afiches de la revolución cultural China, los didácticos paneles de la revolución cubana, el muralismo mexicano y los múltiples indigenismos latinoamericanos; muchas y diversas manifestaciones estéticas, de inspiración marxista, reflejaron un arte lleno de reivindicaciones sociales, económicas y culturales. Por ejemplo, en el caso de los carteles, existe un catálogo-libro llamado *El cartel político en América*, trabajo promovido por el Centro de Estudios Económicos y Sociales del Tercer Mundo y elaborado por las historiadoras del arte, Nanda Leonardini y Haydee Fígoli. (1981). Este catálogo, que contiene variados artículos, nos argumenta en su presentación que: “El cartel político... existe en cuanto actúa fuera del sistema comercial, cuando hiere un muro, cuando sacude una sensibilidad pasiva, cuando pasa de mano en mano... cuando imprime una huella en el espíritu, cuando gana un partidario...”. (Leonardini, Fígoli, 1981) Hay una propuesta intrínseca en la cual las apelaciones subjetivas que conforman la estructura de una obra artística pueden encantar, vía emocional, la adhesión política de un futuro militante.

En cuanto a la “lectura” visual de las imágenes se tiene como referencia el libro de: “Fundamentos de la forma” de Oscar Morriña. (1982) Su didáctica y profunda sistematización de los componentes visuales, tales como: líneas, áreas, volúmenes, colores, etc. hacen de este libro un referente básico para el presente estudio. La “tesis fundamental que se plantea en este trabajo es el acercamiento a la comprensión del contenido de las diversas manifestaciones artísticas a través del análisis de la forma que cada objetivación adopta, como necesidad imperiosa para su existencia material”. (Morriña, 1982, p.1)

Un libro importante en la historia del arte peruano, cimentado bajo un enfoque sociológico marxista, es el de Mirko Lauer: *Introducción a la pintura peruana del siglo XX*. (1976) El estudio artístico abarcan periodos que van desde fines del siglo XIX hasta la década de los setentas del siglo XX. Una de sus propuestas fundamentales es:

Demostrar que... la pintura peruana del siglo XX ha ido siguiendo y reflejando con regular precisión los desarrollos de la cultura dominante en su mudable relación con las culturas dominadas del país, así como con las metrópolis culturales del extranjero. (Lauer, 1976, p. 15)

Este estudio abarca también ideas vinculadas a la dominación, el mercado y su influencia en la producción cultural. De este trabajo se ha considerado la idea de asumir las obras pictóricas ligadas a su significación social:

He asumido tal enfoque desde la convicción de que el estudio de la dominación en la cultura peruana, la manera como los fenómenos culturales del país interactúan con la estructura de clases de su sociedad, es una tarea indispensable para la comprensión de nuestra historia artística. (Lauer, 1976, p. 12)

Asimismo, hace una reflexión sobre el indigenismo y sentencia que los artistas de esta corriente “no comprendieron exactamente la ubicación de las tendencias sociales del indio, y la ubicación de éste frente a la sociedad de todo este siglo, lo cual se tradujo en una incapacidad de captar la realidad concreta del personaje más allá de su ubicación en el paisaje andino...” (Lauer, 1976, P. 113) Esta caracterización del indigenismo servirá al autor para que posteriormente desarrolle otro estudio específico de dicha corriente: *Andes imaginarios. Discurso del indigenismo 2*. (1997). Este libro divide el indigenismo en una manifestación artística y una expresión política. Concluyendo que la manifestación estética del indigenismo sobre los andes es imaginada, e incluso contraria a la visión política del indigenismo. Aunque el libro no precisa con claridad contra qué tendencia política estaría contrapuesto en arte indigenista, se entiende que sería contra una corriente progresista de izquierda. Con todo, estos ensayos dejan puntos vacíos en la investigación, como las referentes a la supuesta caducidad de dicha corriente. Empero, de este estudio se ha considerado usar críticamente los puntos referidos a la idea de que el indigenismo fue una “reacción esencialmente conservadora al indigenismo socio-político.”

Otro libro a considerar es el llamado *El itinerario y la brújula. El vanguardismo estético-político de José Carlos Mariátegui*, de Fernanda Beigel. (2003) En este interesante estudio se aborda de forma multidisciplinaria el vanguardismo estético-político en las obras de José Carlos Mariátegui. La autora plantea el carácter formativo de las reflexiones estéticas de Mariátegui, pero advierte que éstas no impiden las apuestas estéticas que conducen al Amauta a valorar, por ejemplo, el hiperrealismo estético: donde la fantasía es uno de los caminos más poderosos para presentarnos la realidad. Además, la autora recompone el contexto vanguardista de principios del siglo XX en el mundo para que se comprenda los objetivos políticos y artistas de Mariátegui referentes, por ejemplo, al concepto de “indigenismo revolucionario”. Concepto que la autora entiende como “una aleación entre el vanguardismo indigenista y el socialismo marxista”. (Beigel, 2003, p. 77)

En síntesis este trabajo busca descubrir las principales articulaciones entre el arte y la política apelando a la reconstitución del nexo entre los escritos estéticos y el conjunto del pensamiento Mariáteguiano. Con esta vasta y profusa investigación de gran cantidad de referentes teóricos la autora se inserta, entre otros tópicos, en los debates que Mariátegui tuvo como crítico de arte: “nos referimos, por ejemplo, a la oposición entre arte puro y arte comprometido o entre vanguardia y realismo socialista”. Por otro lado, la autora pone en relieve las ideas de Mariátegui sobre el dogma, que él consideraba como una brújula ideológica en el camino socialista: “Para Mariátegui, la fe era una fuente para los intelectuales marxistas que necesitaban apoyarse en “una creencia, en un principio, que haga de él un factor de la historia y del progreso.” (Beigel, 2003, p. 210) Por eso sostuvo que ““un dogmático como Marx, como Engels” influía en los acontecimientos y en las ideas más que cualquier nihilista.” (Beigel, 2003, p. 211)

Otro estudio muy rico por sus diferentes testimonios y ensayos sobre la violencia política y la cultura peruana desde 1980 es Pachaticray (El Mundo al Revés), el editor es el crítico literario Mark R. Cox (2004). Este libro contiene 10 testimonios y catorce ensayos. Los catorce ensayos contienen cinco áreas temáticas: la narrativa, la poesía, el cine, los retablos, y el teatro. El autor principia el texto subrayando la copiosa producción literaria sobre los temas de violencia política para luego pasar revista sobre los escritos desarrollados en el libro. El estudio (Cox, 2004) presenta testimonios muy sugerentes que relacionan diferentes tipos de arte (excepto la pintura) con pasajes vivenciales contextualizados en esta convulsa etapa. Por ejemplo, en un ensayo sobre teatro se extrae momentos donde la puesta en escena de una obra llamada *Padre, tierra, madre*, que tenía como argumento la resistencia de un guerrero andino ante la “llegada de occidente hacía 500 años, fijando como leitmotiv de esa conquista a la violencia política, cultural y religiosa que se montó sobre los pueblos indígenas de entonces”. A pesar de que la obra se desarrolló con total normalidad, se dio un extraño acontecimiento. Los espectadores estaban compuestos sorprendentemente por campesinos, militares y subversivos.

Miguel Ángel me hizo recordar que mientras nosotros nos presentábamos en la plaza, la comunidad en pleno se encontraba observándonos, alrededor nuestro, bajo un bello sol andino; más atrás, como un anillo alrededor de la comunidad, se encontraba observando la obra los destacamentos del ejército acantonados en esa región, que no eran otros que la misma gente de esas regiones andinas, pero que esta vez no vestían sus ponchos ni chullos sino uniformes verde, cascos de metal y fusiles automáticos; pero lo más saltante y revelador que pudo observar Miguel Ángel fue a las huestes de Sendero Luminoso apostados en los cerros que rodeaban al pueblo, quienes con sus rostros cubiertos observaban en silencio la obra ondeando sus banderas rojas, que no eran otros que la

misma gente de la región o de pueblos cercanos que entrando en la clandestinidad habían optado por la lucha armada. (Cox, 2004, p. 43)

Este pasaje recrea concretamente la amplitud y diversidad receptiva de los mensajes artísticos en el contexto de la violencia política.

Asimismo, otro ensayo inserto en el libro Pachaticray, se titula *La televisión de la última guerrilla peruana: apuntes sobre los grupos teatrales del alzamiento armado en el Perú durante los años ochenta* del sociólogo y periodista Javier Garvich. (Garvich en Cox, 2004). Este ensayo brinda algunos datos interesantes sobre el arte producido en el Movimiento de Artistas Populares (MAP) un organismo vinculado a sendero luminoso. Asimismo, aborda testimonios que se refieren al bagaje cultural de los artistas simpatizantes o militantes del PCP-SL:

(...) pese a que se suele caracterizar a los simpatizantes del PCP como un manojo de provincianos resentidos y robotizados por consignas inmutables, el *background* cultural de estos grupos era de lo más diverso: Iba desde intérpretes de rock subterráneo (la tardía llegada del movimiento punk a Lima) hasta convencidos y expertos folcloristas, desde defensores de Brecht hasta seguidores de Grotowski (quienes consideraban al anterior, caduco), desde indigenistas autodidactas hasta jóvenes intelectuales bragados en Kafka o Zhiga Vertov. Como paradigmas de este arco podemos mencionar a nombres mayores como Víctor Zavala Cataño (dramaturgo especializado en teatro campesino) o Miguel Gutiérrez (novelista de fuerte acervo cosmopolita), ambos confesos valedores de la guerrilla maoísta, con mayor o menor integración orgánica en la misma.” (Garvich en Cox, p. 184)

Un estudio próximo al arte del PCP-SL es el realizado por Manuel Valenzuela Marroquín: *El teatro de la guerra. La violencia política de Sendero Luminoso a través de su teatro.* (2009). Este libro se divide en dos partes. En la primera parte, el autor contextualiza el proceso de la violencia política para mostrar el ámbito en el cual surge el teatro del PCP-SL. En la segunda parte “analiza los orígenes del teatro senderista y la temática de las obras del PCP-SL para comprender que el teatro de este partido es resultado de su época.” En síntesis, el autor revela varias funciones e intereses del teatro subversivo. Una de las principales características del teatro subversivo es concebirse como herramienta al servicio de la política partidaria. De igual modo, el libro revela cómo el teatro asumía tareas relativas a la captación de nuevos militantes, etc. Este trabajo también muestra antecedentes históricos relativos al teatro campesino y al teatro de la calle. Además, indaga sobre puntos diversos referidos al Movimiento de Artistas Populares (MAP), un organismo generado del PCP-SL. De igual forma, el libro nos brinda información sobre una característica que vincula el teatro del PCP-SL al concepto de “arte de nuevo tipo”.

Desde la teoría psicoanalítica, el Dr. Moises Lemlij analiza 3 Tablas de Sarhua relacionadas a la Violencia Política. (Lemlij y Millones, 2004) Tablas elaboradas por la Comunidad de Sarhua. (El distrito de Sarhua es uno de los doce distritos que conforman la provincia de Víctor Fajardo, Ubicada en el departamento de Ayacucho, perteneciente a la Región Ayacucho) Previo a sumergirse en el estudio iconográfico de las Tablas de Sarhua, el autor hace una crítica al psicoanálisis en su abordaje al arte: “una de las críticas a las incursiones del psicoanálisis en la iconografía se refiere a que durante un tiempo prestó más atención a los acontecimientos que a la estructura formal de la imagen.” Sin embargo, el autor considera que ese tipo de sesgo metodológico ha sido corregido por la misma disciplina; siendo su investigación producto de ese nuevo enfoque que hace “articular la forma plástica con el contenido”. Después de analizar las tres tablas de Sarhua sobre la violencia política, el autor argumenta que existen en las representaciones una suerte de doble conciencia, es decir “una configuración compleja que con frecuencia caracteriza a la subjetividad humana en un contexto de marginalidad”. Asimismo, el autor plantea que la comunidad de Sarhua posee una doble conciencia que se desenvuelve bajo un movimiento metafórico del péndulo. “por momentos parece estar recibiendo a los militares, en otro a Sendero... Situación compleja de presentar tanto la norma como la trasgresión de la misma.” (Lemlij y Millones, 2004, p.67)

Otro de los libros más cercanos a esta investigación es el libro *Retablos Ayacuchanos. Testimonio de violencia* de Ernesto Toledo Brückmann (2003). Allí el autor plantea, refiriéndose a un retablo subversivo, que “la originalidad de Sendero Luminoso radicaría en ser el primero en ofrecer una interpretación taciturna del pasado y optimista del futuro al que pretendía conducir” (Toledo, 2003, p. 104) y en general, el autor sugiere que los retablos subversivos estuvieron cargados de creencias mistificadoras, y advierte que “Sendero Luminoso revestía su discurso ideológico con un milenarismo que reforzaba la idea de un cambio social violento” que “lleva a descartar el ateísmo en la mayoría de sus seguidores.” En cambio, para el crítico literario Víctor Vich (2002) (*El canibal es el otro. Violencia y cultura en el Perú contemporáneo*) le “resulta muy claro que en sus orígenes la producción del discurso senderista no es milenaria pero su recepción pueda que sí, sobre todo, en algunos de los iniciales momentos de la acción armada.” (Vich, 2002, p.22)

Otra faz de la subversión es estudiada por José Luis Rénique en *La voluntad encarcelada. Las luminosas trincheras de combate*, (2003) el libro examina el accionar del



PCP-SL en las prisiones, en donde por datos secundarios se encuentran testimonios de murales y otras actividades artísticas. El libro, versátil e inquieto, plantea la voluntad implícita en todas las vicisitudes vividas por los militantes senderistas en los penales. El autor se enmarca dentro de los estudios que enfocan: “las intenciones humanas en el estudio de los movimientos revolucionarios -frente al excesivo énfasis concedido a los factores estructurales.” (Rénique, 2003, p.16)

Por otra parte, es interesante saber las impresiones que, mediante misivas de líderes senderistas, el autor comenta ante la destrucción de un mural senderista por parte de las fuerzas armadas:

Los murales del «Presidente Gonzalo» «han sido intencionalmente destruidos como si se despedazara un mito», todas las instalaciones «que nosotros logramos construir con amor y paciencia para buscar un relativo bienestar, trabajando más de dos meses íntegros, han sido derruidos con ensañamiento en un solo día». De poco les había valido. Para todos era claro que «en medio del desorden se levanta el sol», pues mientras -aquí en el centro y entraña del monstruo sólo pueden recurrir a la matanza, genocidio y masacre», en -la montaña» como -un relámpago de fuego arde victoriosa» la guerra popular. (Rénique, 2003, p. 63)

También es muy importante el concepto que desarrolla el autor, en torno a la radicalidad y su consecución histórica: “la tradición radical.” Una suerte de idea maximalista que atraviesa la historia peruana del siglo XX. Estas ideas son de importante referencia para el presente estudio porque el autor llega a ensayar como el fuego maximalista de la “tradición radical” pasa de la política al arte y viceversa.

Por otro lado, algunas ideas que servirán de marco interpretativo para el trabajo se encuentran en el libro *El artista y la época*, de José Carlos Mariátegui (1959) Allí el autor plantea el concepto de un arte cargado de espiritualidad y compromiso. Este tipo de arte lo concebimos como reflejo y parte de otro concepto de Mariátegui: el "materialismo idealista" (Mariátegui, 1974). Esta última idea, que se ubica en su libro *En defensa del marxismo*, (1974) se refiere a la capacidad del marxismo en crear valores espirituales. A partir de ambas significaciones, se desarrolla el concepto en el cual el arte subversivo es contenedor relativo de un grado de compromiso espiritual. En otra reflexión, el filósofo trotskista Michael Lowy (*Marxismo y Religión: ¿Opio del pueblo?*) hace un análisis histórico de los diferentes postulados que recorren la relación entre la religión y el marxismo, llegando a confluir con las ideas de Mariátegui sobre el mito revolucionario del socialismo o la nueva religión revolucionaria. Del mismo autor, en otro estudio llamado *Mística revolucionaria: José Carlos Mariátegui y la religión* (Löwy, 2005) plantea el

concepto de marxismo romántico o romanticismo revolucionario presentes tanto en Mariátegui, como en el joven Lukacs, Ernst Bloch, y de Walter Benjamin hasta Herbert Marcuse. El autor profundiza en las ideas de Mariátegui sobre la mística, la religión socialista y las nuevas formas de desatar “las energías románticas del hombre moderno”. (Mariátegui en Löwy, 2005)

Palpando también temas relacionados a las creencias, Gonzalo Portocarrero autor del libro: *Profetas del Odio. Raíces culturales y líderes de Sendero Luminoso*, (2012) identifica vinculaciones entre creencias andinas, religión católica y marxismo; además indaga sobre el mito del progreso e identifica elementos religiosos negativos heredados en la ideología del PCP-SL. Asimismo, el libro examina la herencia colonial manifiesta en las creencias religiosas basadas en la sumisión y la resignación; y critica el supuesto elemento liberador del marxismo propuesto por el PCP-SL. Partido que, por último, desata una rebelión bajo conceptos de un marxismo dogmático y mesiánico, donde Abimael Guzmán con un discurso malévolo convoca sentimientos de rabia y odio. De ese estudio se rescata el ensayo titulado “¿Del mito revolucionario al mito del desarrollo humano? Ahí el autor examina cómo el paradigma socialista es reemplazado por un capitalismo que “aunque haya críticas y desafección masiva, no se avizora un más allá del capitalismo” (Portocarrero, 2012, p.241). Por otra parte, el autor plantea que muchas ideas seculares, no religiosas, como el marxismo van quitando espacio a las creencias católicas. No obstante, el cambio no puede ser total; la vieja creencia se inserta en la nueva y deja sentir su influencia. Esos rezagos relacionados, por ejemplo, con la fe a un dios, crean la admiración desmedida hacia el líder senderista; así como también persiste la idea del logro mediante el sacrificio y el sufrimiento, etc.

En un campo parecido Carlos Iván Degregori en su artículo *Del Mito de Inkari al mito del progreso: poblaciones andinas, cultura e identidad nacional*, (Degregori, 1986) explora la fuerza del mito del progreso. En efecto, el autor manifiesta cómo el mito del progreso se apodera del ámbito escolar. Vale decir, que la escuela y en general el ámbito educativo se sobredimensiona como herramienta de liberación de la ignorancia y la pobreza.

En cuanto a investigaciones que enmarcan el presente estudio se localizan los ensayos de Nelson Manrique en *El tiempo del miedo, violencia política en el Perú 1980-1996*. (2002) Allí el autor plantea que la violencia es producto de una crisis que socaba los

cimientos de la estructura social en cinco ángulos: crisis económica, crisis del proyecto de 9+99modernización, crisis del Estado y fractura colonial. Asimismo, el autor hace interesantes críticas a la ideología senderistas, con elementos críticos propios del marxismo. Despunta aquella crítica en la cual Manrique identifica disloques ideológicas del líder senderistas frente a las posiciones de Mao Zedong, específicamente con el llamado “pensamiento Gonzalo” y su temprana coronación como desarrollo del marxismo. Asimismo, en el campo militar identifica posiciones contradictorias con las ideas del líder chino. De igual modo, es muy sugerente la introducción del libro. Lo que puntualiza Manrique en el prólogo de su trabajo son las similitudes entre la izquierda radical y el PCP-SL. Estas similitudes se aunaban en el convencimiento de que un verdadero cambio social sólo se alcanzaría a través de la lucha armada; principio compartido y vociferado por la gran mayoría de las izquierdas peruanas.

Asimismo, dos artículos que mediante sus ideas van a contextualizar el presente estudio son los referidos a las relaciones que tuvieron la izquierda radical de los 70 y el PCP-SL. Ambos artículos forman parte del libro: *Los senderos insólitos del Perú Guerra y sociedad, 1980-1995*. Steve j. Stern editor. (1999) Uno de ellos se llama *Sobre parientes pobres y nuevos ricos: las relaciones entre Sendero Luminoso y la izquierda radical peruana*. De Iván Hinojosa. El autor parte de conocer el contexto del gobierno militar para encontrar relaciones entre el PCP-SL y las otras izquierdas de ese periodo. Consecuentemente, el autor examina el desenvolvimiento del gobierno militar para ir explicando cómo la prédica antiimperialista, “revolucionaria”, etc. fueron fabricando un contexto donde crecía un espíritu contestatario, y se creaban las condiciones para viabilizar una vía radical para la solución de todos los problemas. Vale decir, que estos elementos van finalmente a contribuir al surgimiento de un sentido común opositor, que poco a poco va ir creando un ambiente cargado de radicalismo. Asimismo, el artículo de *Florencia E. Mallon ¿Crónica de un sendero anunciado? Velasco, Vanguardia Revolucionaria y "presagios luminosos" en las comunidades indígenas de Andahuaylas*, es un estudio que identifica como los cambios y las expectativas no satisfechas por el gobierno militar van augurando un “presagio luminoso”. Es decir, las condiciones para el surgimiento del PCP-SL.

Florencia Mallon explora las frustraciones que crearon enfoques proto-senderistas durante las revueltas agrarias en Andahuaylas; además explora como una fracción considerable de activistas radicales en el campo estimuló sentimientos “que definía a los

supuestos pseudo-izquierdistas y al estado como los enemigos principales... y a la lucha armada como una prioridad máxima” (Mallon en Stern, 1999, p.36)

Casi en el mismo momento o periodo se ubica una parte o sección del escrito de Gustavo Gorriti. *Sendero: Historia de la guerra milenaria en el Perú*. (1991) Aquí Gorriti relata brevemente cómo la izquierda radical que mantenía la consigna de tomar el poder a través de la violencia, va a tener un giro frente a la coyuntura electoral de 1980. Una foto, según Gorriti (también Nelson Manrique) resume este momento histórico: la imagen de Horacio Zevallos, uno de los líderes de UNIR (unión de Izquierda Revolucionaria), agita, fusil en mano, a los asistentes de un mitin electoral.

Por último, el informe de la CVR (2004) nutre a este trabajo mediante sus interpretaciones de los documentos pre-bélicos del PCP-SL. Que según Carlos Iván Degregori son los más impresionantes de Guzmán. Este punto da cabida para esbozar algunas ideas similares presentes en el libro *Que difícil es ser dios*. De Carlos Iván Degregori. (2010) Un estudio que abarca en varios ensayos múltiples reflexiones que van desde la identificación de Guzmán como un cosmocrata, hasta el indigenismo fallido de sendero. En ese texto se extrae, entre otros puntos, la comparación que hace el autor entre las creencias cristianas (a veces más exóticas como creencias orientales) y los postulados del PCP-SL: “Si algo brama en el discurso senderista son los ecos del dios de la ira, el dios de la venganza, el dios inquisidor, el dios del miedo...” (Degregori, 2010, p. 257)

## **Capítulo I:**

### **El indigenismo como antecedente indirecto del arte del PCP-SL.**

#### **1.1 Introducción al arte de las dos décadas finales del siglo XIX e inicios del siglo XX 1880-1920**

El arte no es un espejo para reflejar la  
realidad sino un martillo para darle forma.  
Bertolt Brecht

Este primer capítulo cursa los antecedentes históricos y artísticos que, directa o indirectamente, influenciaron la estética subversiva. No como un insumo intelectual directamente aprendido, sino como una praxis cultural socialmente heredada. La pintura peruana de finales del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX, anterior a la irrupción del indigenismo estético-político, se desarrolló en un ámbito cultural restringido y limitado<sup>2</sup>. En este contexto, una grey selecta de pintores de clases medias altas, incluso de la gran burguesía, (Lauer, 1976, p. 37) ostentaba una aureola triunfal gracias a sus éxitos logrados en el extranjero, y al eco de la prensa de la época.<sup>3</sup> Esta sociedad, de profundas diferencias económicas y culturales, no llegó a cristalizar una imagen nacional integral. Hondamente fragmentada y carente de una representación visual atinó a importar gran cantidad de cuadros extranjeros: “el consumo de pintura más importante de comienzos de siglo es de cuadros importados” (Lauer, 1976, p. 37). Este hecho revela el grado de dependencia cultural que imponía la lucha de clases en el campo plástico en relación a la cultura imperialista de la época.<sup>4</sup> La importación concreta de cuadros dio paso

---

<sup>2</sup> “Tan reducidos eran el medio y la actividad del arte antes de 1920 que es ya casi un lugar común de la crítica ignorarlos de plano en el examen del S. XX plástico”. En: (Lauer 1976, p. 48)

<sup>3</sup> La prensa como industria de la celebridad obtiene sus réditos ahí donde intuye las recónditas emociones de la clase a quien en último término sirve.

<sup>4</sup> “Es justamente en el siglo XIX cuando se planteó como horizonte ideológico la imitación del europeo y se asumió el desprecio por el propio pasado. Hasta mediados de siglo, fuera de las academias, el asombro de los viajeros, la valoración romántica del costumbrismo y el realismo impactante del paisaje empezaron a modificar esas perspectivas de mimetización. Cuando los géneros de la pintura histórica comienzan a abordar la propia historia, aunque fuera lejana y sublimada en el contexto del arqueologismo precolombino, es cuando podemos notar una intencionada actitud de búsqueda y un preanuncio de la crisis que habrá de

además a la idea pueril de importar el mundo subjetivo de los centros de poder: la emoción, la sensibilidad y el espíritu exógeno pasaron a ser también elementos de aprehensión y desmedida admiración. Otras de las particularidades de ese tiempo, se manifiestan en la salida de los artistas a los centros culturales europeos: “...estos grandes pintores – Ignacio Merino, Francisco Laso, Carlos Baca Flor, Daniel Hernández- viven, trabajan y mueren en la metrópoli, dedicados a una actividad que parece no tener espacio en el Perú.” (Lauer, 1976, p. 34). Esta emigración de los pintores peruanos cobra aquí un significado múltiple y revelador. Conceptualizado no sólo como negación de lo propio<sup>5</sup> y valorización exagerada de la cultura hegemónica, la emigración trasluce las relaciones sociales de dependencia económica y subjetiva vigentes en los albores de la pintura contemporánea. Las musas, el acto creativo y la imaginación, parten inversamente de una realidad anémica y precaria. Este hecho, que en último término es impuesto por un embrionario mercado plástico, confina a los artistas locales a crear las bases de un constructo ideológico obsesionado en las dinámicas culturales extranjeras. Este suceder es una constante en la historia del arte en el Perú que deriva de un mercado cultural sometido a grupos dominantes externos e internos.

En términos netamente artísticos el tránsito del siglo XIX al XX va desde una “pintura académica e impresionistas tardía hasta las primeras manifestaciones artísticas que se agrupan bajo el nombre genérico de vanguardia” (Lauer, 1976, p. 33). No obstante, existió en este periodo, previo a la inauguración de la Escuela de Bellas Artes (1919), una pintura paisajista paralela a la pintura académica hegemónica de la etapa. Empero, esta pintura paisajista no respondió a una expresión capaz de evocar ideas y emociones profundas por la naturaleza nativa (léase nacional). Este capítulo visual sobre el paisaje en la pintura, que aún está por trazarse, lo asumió en parte la fotografía<sup>6</sup>. Con todo, el nacimiento de la pintura en el seno de una clase plutocrática fijó el horizonte artístico, de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, bajo un enfoque enmarcado por todas las supersticiones y dependencias subjetivas de las clases hegemónicas nativas respecto a los

---

padecer el modelo euro céntrico en las primeras décadas del siglo XX” En: (Gutiérrez, Gutiérrez, 1997 p. 29)

<sup>5</sup> Quizás una excepción a esta situación son las obras pre-indigenistas de Francisco Lazo. Ver: (Buntinx, 1993.)

<sup>6</sup> “La fotografía se convirtió, a partir de la década de 1850, en uno de los principales medios para la representación del paisaje... la fotografía paisajista entre 1860 y 1880,... acompañó el esfuerzo de empresarios, exploradores, viajeros y científicos, en su intento por definir una nueva cartografía de la región” en: (Majluff, 2004 p. 108 y 109)

centros de poder. Las burguesías intermediarias de los países como el Perú subyugan su admiración cultural ahí donde las relaciones económicas se viabilizan en beneficio propio.

El trabajo artístico de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, careció de un real y profundo interés por ahondar, más allá de los tanteos epidérmicos de las representaciones o pinturas costumbristas, en los fenómenos estéticos nacionales. Sin embargo, ya para inicios del siglo XX esta falta de interés por las temáticas nacionales se irá dispersando gradualmente al formarse un mercado plástico. Este último, inserto a la vez en un mercado mayor que va:

(...) cobrando consistencia a partir de los años 20, [momento] en que aparecen en el horizonte político clases sociales cuya relación con el exterior es antagónica, cuyas necesidades culturales, es decir necesidades de reinterpretación y definición de la realidad nacional son de carácter nacional- regional. (Lauer, 1976, p. 46).

A pesar de ello, lejos de intuir un espíritu renovador producto de la derrota en la guerra con Chile, que involucraba una nueva mirada hacia la problemática interna nacional, la pintura y los pintores del siglo XIX e inicios del XX son en la historia del arte lo que “podemos llamar nuestro periodo academicista; expresión tardía y ecoica del academicismo europeo post-romántico.” (Ugarte, 1976, p. 25) Por ende, muchos de los grandes pintores representativos de la época, como Baca Flor, fueron “cotizados retratistas de magnates y primados.” (Lauer, 1976, p. 36).

Por otro lado, si bien es cierto que, en el siglo XIX y comienzos del XX, el pintor y crítico Teófilo Castillo formulaba la representación de la cultura colonial, incaica y paisajista local como un rescate de identidad nostálgica frente a la modernidad de su época, su nacionalismo se presentaba como una irreal aprehensión de la cultura autóctona. Su nacionalismo de transición estuvo teñido de un espíritu “aristocrático”<sup>7</sup> pasadista y excluyente: “la exquisitez del sentimiento no es patrimonio de todos” (Lauer, 1976, p. 59) sancionaba. De ahí su análisis, que niega la valoración de la cultura andina contemporánea: “De acuerdo con el pintor, hay diferencias entre el indio actual, sin posibilidades de desarrollo futuro y el indio precolombino del pasado, investido por su grandeza probada por los vestigios arqueológicos” (Villegas, 2006, p.119). Sin embargo, la obra de Teófilo Castillo sirvió de base para el tránsito hacia el indigenismo. Vemos así que su arte se

---

<sup>7</sup> Lauer plantea que Teófilo Castillo representa un nacionalismo aristocratizante y nostálgico. (Lauer, 1976). A contraposición de este planteamiento tenemos la interpretación del historiador Fernando Villegas que ve en las obras paisajísticas del pintor un elemento contemporáneo que negaría la crítica sobre el carácter nostálgico o pasadista de sus obras. Ver: (Villegas, 24 de junio del 2007)

ensimisma, en la mayoría de los casos, en una actitud pasadista que, en último término, manifiesta el conservadurismo cultural del momento. Con todo, y antes de la llegada de José Sabogal a escena, el arte de finales del siglo XIX y comienzos del XX vive deslumbrado por la cultura exógena que modela todo el proceso artístico a su imagen y semejanza. Esta cosmovisión cultural crea una línea que atravesará posteriormente todo el arte del siglo XX, con picos más altos como la etapa del abstraccionismo pictórico de la década del cincuenta. La emigración, la importación de la sensibilidad, la ilusión de ser iguales a los países imperialistas a través de la forma, etc. son términos que condensan las características generales de este periodo. En general, se está ante un problema cultural inherente a un sistema semifeudal y semicolonial de aquel tiempo.



## 1.2 Introducción al indigenismo.

“Elogio y diatriba para aquellos interesados en pintar al ser más  
conflictivo del universo peruano, origen –de acuerdo a diversas  
posiciones- de todas las postraciones y grandezas pasadas, presentes y  
futuras del Perú.”  
Mirko Lauer. (1976)

El indigenismo artístico es la recreación estética de las manifestaciones socioculturales peruanas con predominancia en las temáticas andinas e indígenas; tomadas estas últimas como basamento no excluyentes de múltiples tópicos que reflejan nuestra diversidad cultural.<sup>8</sup> En general, se puede señalar que el indigenismo fue una constelación de prácticas desenvueltas en varios planos de la realidad social: artístico, político, económico, etc. Este hecho integrador, inusual en una sociedad fragmentada como la peruana, es de todo trascendente en la historia cultural del Perú contemporáneo.<sup>9</sup> Al mismo tiempo, es una de las corrientes artísticas peruanas que, por antonomasia, precisa una interpretación social del arte. Uno de los elementos más vitales y dinámicos de este movimiento se encuentra en su carácter provocador de temas cruciales tales como la identidad, el nacionalismo cultural, la discriminación, etc. Esa particularidad del indigenismo, como provocador de asuntos significativos, no acaba de agotarse.<sup>10</sup> Su vigencia, en el campo artístico, obedece principalmente a un problema visual irresuelto: la inexistencia de imágenes representativas que reflejen la liquidación real de la inequidad social en el Perú (López, Portocarrero, Gonzalo, Silva Santisteban Rocío, Vich, 2001).

En *estricto sensu* el indigenismo pictórico surge en 1919 con la primera muestra de José Sabogal en Lima, once días después del golpe de Augusto B. Leguía. Entre los acontecimientos internacionales más importantes e influyentes de la época se encuentran la Revolución Mexicana 1910, La Revolución China de Sun Yat Sen de 1911, la I Guerra Mundial de 1914, la Revolución Rusa 1917, etc. De igual modo, en el ámbito nacional, “el

---

<sup>8</sup> Este concepto está basado en las definiciones que tuvo sobre el indigenismo José María Arguedas (Ver: Gonzales, 20 de enero del 2010) y José Carlos Mariátegui: “La nueva peruanidad es una cosa por crear. Su cimiento histórico tiene que ser indígena.” “el indio debe ser el cimiento de la nacionalidad” (Mariátegui, 1928)

<sup>9</sup> “Jorge Basadre ha afirmado que el hecho decisivo en la historia peruana del siglo XX ha sido el descubrimiento del indio, y al indigenismo le toca un papel muy importante en este proceso” En: (Manrique, 2004 p. 42)

<sup>10</sup> “En el terreno de la reflexión crítica, en los últimos treinta años, podemos detectar la existencia de un corpus específicamente de ensayos literarios que, al pasar revista del indigenismo peruano y exponer sus particulares puntos de vista, nos permite ratificar esta persistencia sintomática del tema en el pensamiento nacional.” Ver: (Huamán, S/F). Recuperado en:  
<http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtualdata/publicaciones/letras/v80n115/a03.pdf>

Perú en 1919 seguía siendo un país eminentemente agrario, y con una aristocracia reducida y acostumbrada a mirar hacia el exterior” (Burga y Flores, 1979, p. 92), en ese mismo año se inaugura la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA), y se establece las 8 horas de trabajo. Asimismo, en el sur andino se suscitan alzamientos campesinos que enfrentan

(...) a la gran propiedad terrateniente en 1915-16 y, con mayor intensidad, entre 1920 y 1923...A la postre los campesinos fueron reprimidos y controlados, pero sus luchas no dejaron de impactar en el movimiento intelectual que se desarrollaría en el transcurso de la década del 20, lo que explica que el indigenismo (ese intento por reivindicar a la cultura tradicional), fuera un componente tan importante como el marxismo en las discusiones intelectuales de esos años.” (Burga y Flores, 1979, p. 8)

Por otro lado, tenemos las secuelas de la traumática guerra con Chile que según Mirko Lauer creó ciertas condiciones para que la clase oligarca limeña no terrateniente admita el problema indígena:

“La campaña de La Breña, una resistencia contra el ejército invasor chileno llevada adelante por el campesinado de la sierra central a fines del siglo XIX, había remozado la imagen de lo autóctono como parte de lo nacional, al menos en Lima. Frente al recién vivido horror de la invasión extranjera... La oligarquía no gamonal –y en esa medida no próxima a los espacios de lo autóctono- estaba dispuesta a reconocer la existencia de lo autóctono contemporáneo dentro de un marco cultural comprensible para ella” (Lauer, 1997, P. 13)

Con todo, cada uno de estos hechos decimonónicos va a traducirse en las obras de Manuel Gonzales Prada. En efecto, en el plano de la reflexión endógena, fue Manuel Gonzales Prada el que sintetizó parte de este proceso. Manuel Gonzales Prada fue uno de los principales artífices del indigenismo político<sup>11</sup> en el Perú. Su inconcluso escrito “Nuestros indios”<sup>12</sup> posee una de las ideas con mayor perspectiva histórica del Perú contemporáneo. En él se encuentra uno de los tópicos más renovadores de la época: el problema del “indio”. Anteriormente, en el discurso del “*Politeama*” (Gonzales, 1888), Gonzales Prada había realizado un dramático llamado al futuro, a quien exigía, en último término, el triunfo de su lucha y el de su obra: “El porvenir nos debe una victoria” (Ward, 2010) manifestaba. Lanzada su obra hacia adelante, en una suerte de vuelta al futuro, la

---

<sup>11</sup> La diferenciación entre indigenismo político y artístico es un interesante propuesta para la profundización analítica de este tópico. Ver: (Lauer, 1997)

<sup>12</sup> Ver: GONZALES PRADA, Manuel. “*Nuestros Indios*” (2001) El Escrito original data de 1904, reproducido en la segunda edición de *Horas de Lucha* 1924. En 1928 es reproducido por José Carlos Mariátegui en la revista AMAUTA. Sobre Gonzales Prada, el anarquismo e indigenismo político ver: (Kapsoli, 1984)

generación del centenario<sup>13</sup> la retoma y subraya su importancia. Como uno de los mayores artífices de esta generación tenemos la figura de José Carlos Mariátegui. Según los estudios de los historiadores del arte Natalia Majluff y Luis Eduardo Wuffarden, es él quien introduce el término indigenismo al debate<sup>14</sup>. Una de las problemáticas fundamentales que desarrolló Mariátegui rescatando a Gonzales Prada fue el problema del “indio”, entendido como factor elemental para la creación de una nueva sociedad y por ende de una nueva etapa cultural. Esta veta reflexiva, su enlace con el socialismo y su revelación como cuestión primaria para el país, abre plenamente el siglo XX en la historia cultural del Perú. Asimismo, Mariátegui revela la futura tarea artística a través de la ubicación del indigenismo en un proyecto socialista. Concibiendo a la corriente indigenista como parte importante en la construcción de una nueva sociedad.

---

<sup>13</sup> Quizás la generación más brillante que ha tenido el Perú contemporáneo. La generación del centenario involucra personalidades fundamentales en la reflexión y construcción de la nueva realidad nacional contemporánea: César Vallejo, Jorge Basadre, José Carlos Mariátegui, Luis E. Valcárcel, etc.

<sup>14</sup> (Majluff, Wuffarden 2013 p. 62). Sin embargo, será el mismo Mariátegui en la polémica con Sánchez quien rechaza este término.

### 1.3 El arte indigenista de José Sabogal. (Precursor del indigenismo)

En el movimiento espiritual de un pueblo,  
las imágenes del pintor son a veces  
expresión culminante. JCM

Con las obras de las “Pascanas” y el “Habitante de la cordillera”<sup>15</sup>, creadas a mediados del siglo XIX, el pintor Francisco Lazo (1823 - 1869) prepara los antecedentes de la pintura indigenista en el Perú. (Lauer, 1976, p.92) Para el historiador Francisco Stastny los personajes indígenas representados en las obras de Lazo se enmarcan dentro de una concepción romántica particular. “Su sensibilidad romántica descubrió... no sólo el encanto de lo exótico, como lo hallará Delacroix en África... sino que obtendrá conciencia de un aspecto ignorado y grandioso de su país.”<sup>16</sup> (Statsny, 1967, P. 53) Para el crítico de arte Gustavo Buntinx esta obra es importante por su apuesta estético ideológica de integración de lo “indio”.

Lazo juega con la ambigüedad de la expresión pictórica, buscando una indefinición cargada de sugerencias. Parte de una estrategia que procura mostrar al indio no como otro, sino como elemento de un todo integrado al que también pertenecen el propio pintor y su entorno criollo, su público (Buntinx, 1993, p. 71)

Asimismo, en otro plano de la realidad cultural la guerra con Chile y el “descubrimiento” del “indio”, preparan las condiciones sociales para la venida de José Arnaldo Sabogal Diéguez (Cajamarca 1888 - Lima 1956), personaje fundacional del indigenismo pictórico peruano. Vida y obra se conjugan en el artista cajamarquino para reflejar la emoción y el espíritu de su tiempo: la reivindicación del “indio” y la búsqueda de la identidad a través de la cultura y el arte. En él se concreta, en última instancia, el inicio de un camino, siempre polémico, de forjar una cultura auténtica sobre la base de un pueblo redimido. En el pintor José Sabogal convergen tanto el “ideólogo”<sup>17</sup>, como el “primer pintor peruano” (Mariátegui, febrero, 1927, p. 8, 9) pero también el “pintor de indios” o el “provincialismo rencoroso”, etc.<sup>18</sup> En consecuencia, en José Sabogal convergen los factores culturales e históricos que pugnarón en su tiempo: “Elogio y

<sup>15</sup> “este lienzo es particularmente interesante, a su vez, porque es el primero en el cual aparece con categoría estética una cerámica Mochica precolombina” (Stastny, 1967, p. 53)

<sup>16</sup> Para profundizar sobre la concepción romántica de este pintor ver: (Statsny, 1967. p. 54); (Lauer, 1976. p.92); (Majluff, 2003)

<sup>17</sup> Ver el capítulo: “Sabogal como ideólogo”. En: (Lauer, 1976, p. 102)

<sup>18</sup> Para una revisión general de la crítica hacia Sabogal, ver la sección llamada: “La polémica del Indigenismo” En: (Majluff, Wuffarden, 2013, p. 95, 96)

diatriba para aquellos interesados en pintar al ser más conflictivo del universo peruano, origen –de acuerdo a diversas posiciones- de todas las postraciones y grandezas pasadas, presentes y futuras del Perú.” (Lauer, 1976, p. 88) Constructor de una corriente clásica en la historia del arte peruano<sup>19</sup>, su obra marca una inflexión que indirectamente confluye y secunda múltiples luchas sociales de su tiempo: desde una “lucha anti oligárquica”<sup>20</sup>, hasta la forja del socialismo en torno a la revista *Amauta*<sup>21</sup>, etc. A continuación se analiza el proceso de la obra de José Sabogal en relación a su indesmayable búsqueda por descubrir la cultura nacional a través de su arte.

### 1.3.1 Primera etapa 1908-1924

Sabogal inicia su etapa formativa en Europa y Argentina. En estos lugares asimila elementos básicos que van desde su emancipación personal como artista,<sup>22</sup> hasta la adquisición del tópico nacionalista en su obra. Inquieto e indagador, de Europa viaja a Buenos Aires en 1910. En ese país, se traslada a Jujuy, norte andino argentino. En aquel lugar adquiere una rica experiencia relacionada, entre otros asuntos, a la problemática nacional en la producción artística. Es decir, inicia la búsqueda de relaciones entre arte, identidad y nacionalismo. Este marco conceptual, todavía en formación, se concreta en su obra como un costumbrismo criollo.<sup>23</sup> En 1916 expone en la Biblioteca Popular de Jujuy “Tipos, Paisajes y Asuntos Jujeños” (Torres, 1989, p. 30). En esta primera etapa, acusa al mismo tiempo una fuerte influencia de la pintura hispana de su tiempo, y principalmente adquiere como soporte conceptual una búsqueda de lo nativo: “los principales sustentos de su propuesta inicial... podrían resumirse en la descripción de costumbres y paisajes locales, bajo la impronta de [una] pintura regionalista española...” (Majluf, Wuffarden, 2013, p. 18). En 1918 regresa al Perú. El año siguiente realiza, por primera vez en Lima, su famosa exposición en la Casa Brandes. En esta exposición, su obra se enmarca en una

<sup>19</sup> La historiadora de arte Majluff, Natalia califica a José Sabogal como un “constructor de la imagen del Perú moderno”. Entrevista a la historiadora. Recuperado en:

<https://www.youtube.com/watch?v=cVSIViHdwww>

<sup>20</sup> Mirko Lauer plantea que el crítico literario Antonio Cornejo Polar observa que el indigenismo limitó su lucha reivindicativa a lo anti oligárquico: “reconoce... un límite político del planteamiento al que ve confinado a lo antioligárquico”. Ver: (Lauer, 1997, p. 54)

<sup>21</sup> Ver en este mismo capítulo: *Las primeras imágenes socialistas en la revista Amauta*.

<sup>22</sup> “su autonomía le debe mucho a la experiencia europea” Ver: (Mariátegui, junio-1928, p. 93)

<sup>23</sup> La influencia de este costumbrismo criollo argentino giró alrededor de la vida gauchesca, paisajes, etc. Sobre nacionalismo criollo y gaucha ver: (Javier, mayo 2010) Recuperación en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3304093>

suerte de “criollismo cuzqueño”<sup>24</sup>. Tal como afirman los historiadores Natalia Majluff y Luis Wuffarden, en su vindicativo trabajo sobre el artista, esta etapa parece terminar con su marcha a México en 1923 y su posterior viaje a la sierra sur del Perú en 1924.

### 1.3.2 Segunda etapa. 1925 – 1946.

El inicio de este periodo se concreta en 1925, cuando Sabogal llega a Lima con “más de veinte pinturas emblemáticas” (Majluf, Wuffarden, 2013, p. 63) traídas de su viaje por la sierra sur del Perú. Con estas obras de Sabogal se experimenta por primera vez una fricción antagónica entre su producción visual y los estándares culturales herederos de la “República Aristocrática”.<sup>25</sup> Tal como anotaba Mirko Lauer: es “el primer encuentro conflictivo entre las culturas dominantes y culturas dominadas” (Lauer, 1976, p. 77) del siglo XX. Los diferentes imaginarios sociales, habían configurado una contienda simbólica en las “alturas” del arte. En este encuentro, el arte indigenista de Sabogal, demostró, consciente o inconscientemente, su poder para representar, desde el imaginario visual, las vicisitudes del campesinado y su resonancia en el despertar de la conciencia nacional: “El problema indígena tan presente en la política, la economía y la sociología no puede estar ausente de la literatura y el arte.” (Mariátegui, enero-1927, p. 33). Es importante mencionar que esta etapa de la pintura de Sabogal es fundamental para entender el proceso de la historia del arte peruano contemporáneo<sup>26</sup>. Todos estos acontecimientos históricos, devienen en un referente obligatorio en la historia del arte del Perú del siglo XX. Por ejemplo, en esta corriente se puede hallar la génesis de aquella famosa polémica desatada,

---

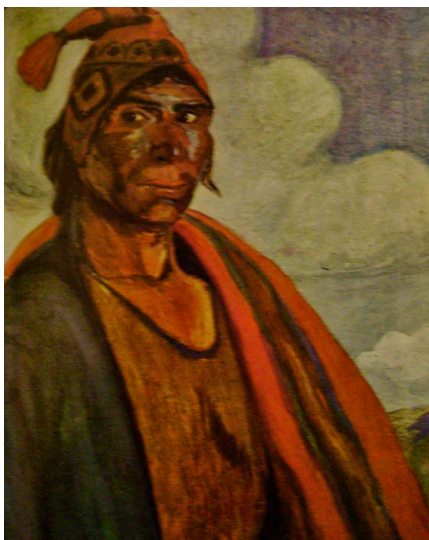
<sup>24</sup> “A pesar de algunos nombres quechuas, la mayoría eran obras que no podemos sino denominar como “criollismo cuzqueño”” En: (Majluff, Wuffarden, 2013, p. 27)

<sup>25</sup> Ver: (Orrego, Octubre del 2008) En este mismo capítulo ver: 1.1 Introducción al arte de las dos décadas finales del siglo XIX e inicios del siglo XX 1880-1920

<sup>26</sup> Tres personajes manifiestan la importancia de la obra de Sabogal en la historia del siglo XX: “Sabogal es, ante todo, el primer artista peruano”. Con esta concisa frase José Carlos Mariátegui señalaba en 1927 el papel fundador de José Sabogal en la historia artística del país... quedaba fijada así la asociación entre arte y nación que orientaría su trayectoria y definiría en adelante el marco de interpretación de su obra. Así desde la premisa de que “El Perú no es sólo un problema social o un problema político”, sino además “un problema artístico” Jorge Basadre lo ubicaría también al frente de quienes lideraban la búsqueda de una “peruanidad esencial”. Al momento de su muerte José María Arguedas señaló las “consecuencias trascendentales” de su trabajo en la pintura y en la comprensión del arte peruano, recordándolo como un artista “que contribuyó más decisivamente que otros a romper la separación que existía entre la sierra y la costa entre la capital y la provincia” En: (Majluf, Wuffarden 2013. p.4).

en la década de los setentas, por la entrega del premio nacional de cultura al artista popular Don Joaquín López Antay.<sup>27</sup>

En este segundo período, se produce en particular la etapa más política de la obra de Sabogal<sup>28</sup> y en general, como se ha mencionado, el ciclo fundacional del indigenismo pictórico. Cronológicamente, esta fase se inicia entre 1924 - 1925, con obras explícitamente indigenistas y reivindicativas como “Indio de Paucartambo” (figura n° 3), “*Santusa*” (figura n° 4), y termina entre 1943-46, con la salida de Sabogal de la dirección de la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA)<sup>29</sup> y con su ingreso 1946 al Instituto de Arte Peruano.<sup>30</sup> En esta etapa se erige, uno de los elementos más significativos del indigenismo: su carácter reivindicativo. Este elemento polémico, es una reacción directa de la situación excluyente del campesinado.<sup>31</sup>



**Figura 3. Indio de Paucartambo** (Sabogal, José. 1925),  
[Óleo sobre tela], obtenido el 20-10-2014 de Maluj, Bufarden (2013)

<sup>27</sup> La polémica revivió antiguos prejuicios que tildaban al retablista ayacuchano Don Joaquín López Antay no como artista sino como artesano. Ver: (Castrillón, 2001, p.141-175).

<sup>28</sup> Gracias a su cercanía a la revista *Amauta*. “El surgimiento del primer indigenismo y su impulso no pueden pensarse fuera del marco de la revista *Amauta* y su entorno intelectual.” En: (Majluff, Wuffarden, 2013, p. 76)

<sup>29</sup> “Para inicios de los cuarenta, Sabogal y el grupo indigenista se encontraban asediados desde casi todos los flancos, atacados sin descanso tanto por los extremos conservadores... o el impulso renovador de una nueva generación de artistas y críticos... así en julio de 1943, tras veintitrés años de enseñanza, Sabogal se ve obligado a dejar la dirección de la escuela.” En: (Majluff, Wuffarden, 2013, p. 99)

<sup>30</sup> Hoy Museo de la Cultura Peruana.

<sup>31</sup> Ver: (Kapsoli, Reátegui, 1987, p. 29) (Castrillón 2001, p.141-175)



**Figura 4. Santusa, (Sabogal, J. 1928)**  
[Óleo sobre tela adherida a nórdex], obtenido el 20-10-2014 de Maluj, Wufarden (2013)

En efecto, estas condiciones sociales que excluían al hombre andino traen, por contradicción, una respuesta que en el ámbito artístico se plasma en la reformulación visual de los referentes nacionales: “sectores cuya práctica política es motor de una impugnación de las imágenes nacionales tradicionales.” (Lauer, 1976, p. 86) Estos nuevos paradigmas icónicos, serán reformulados el resto del siglo XX. La herencia más concreta del movimiento indigenista, sintetizada en las obras de Sabogal, es haber brindado un soporte visual a la tradición reivindicativa artística contemporánea. Conceptos visuales que nacen de la esencia contestataria de sus obras y que se han vinculado a múltiples ideas progresistas de izquierda. Por ejemplo, en el gobierno militar el indigenismo fue relacionado con un arte social de corte nacionalista que:

(...) estaba dirigida hacia una propuesta de integración de la sociedad y de redefinición de la realidad nacional formulada en la imagen... Así, en esa vena ideológica que auspició la equivalencia del arte y la artesanía el neo indigenismo fue abiertamente promocionado y fomentado por el gobierno, otorgándole considerable apoyo institucional.<sup>32</sup> (Hernández, Villacorta, 2002, p. 42) (Ver figura 5)

---

<sup>32</sup> (Hernández, Villacorta, 2002, p. 42)





**Figura 5. Afiche de la Reforma Agraria.**  
Reforma agraria base de una nueva sociedad 1969-1972,  
obtenido el 19-09-2014 de (Flores, 2007)

Como se ha mencionado líneas arriba, otro elemento importante del indigenismo de Sabogal en esta etapa fue su carga política. En relación a este punto, se considera que la significación e interpretación de esta corriente artística, representada por Sabogal, fue disputada desde diferentes posiciones políticas.<sup>33</sup> Ello explica, en parte, el interés del fundador del socialismo peruano José Carlos Mariátegui, por el arte de José Sabogal. Lo importante para Mariátegui era que la obra indigenista facilite o prepare un escenario social donde se pueda viabilizar un proyecto político socialista:

Este indigenismo, que está sólo en un periodo de germinación –falta aún un poco para que dé sus flores y sus frutos- podrían ser comparados, salvadas todas las diferencias de tiempo y espacio, al “*mujikismo*”<sup>34</sup> de la literatura rusa pre-revolucionaria. El “*mujikismo*” tuvo parentesco estrecho con la primera base de agitación social en la cual se preparó e incubó la revolución rusa. La literatura “*mujikista*” llenó una misión histórica. Constituyó un verdadero proceso del feudalismo ruso, del cual salió este inapelablemente condenado... la revolución bolchevique, reconoce entre sus gérmenes espirituales la novela y la poesía “*mujikista*”. Nada importa que al retratar al “*mujik*” –tampoco importa si deformándolo o idealizándolo- el poeta o el novelista ruso estaban muy lejos de pensar en la socialización.<sup>35</sup>  
. (Majluf, Wuffarden, 2013, p.4)

<sup>33</sup> Tanto la política oficial del oncenio de Leguía y la promoción de esta corriente en la Revista Amauta evidencia el interés por captar este arte a proyectos políticos disímiles: “Hubo un indigenismo oficial, promovido por el gobierno de Augusto B. Leguía... un indigenismo radical, surgido desde posiciones de izquierda, que se manifestó en proyectos políticos e intelectuales como la revista Kuntur en el Cuzco o Amauta en Lima.” Ver: (Majluf, Wuffarden, 2013, p.4)

<sup>34</sup> Mujikismo se refiere a la literatura rusa sobre el campesinado.

<sup>35</sup> (Mariátegui, 21 de enero de 1927)

En consecuencia, para Mariátegui el arte indigenista tenía una vital importancia en el ámbito espiritual y político del proyecto socialista. El escritor de los siete ensayos calificó a Sabogal “como uno de los constructores del porvenir de este pueblo”. Para José Carlos Mariátegui, las obras de José Sabogal reflejaban las aspiraciones sociales y políticas que “por cierta íntima asonancia con sentimientos y reivindicaciones de la época, trasciende e influye poderosamente en la vida actual del Perú” (Mariátegui, 1928, p. 8, 9). Acontece entonces, que la obra de Sabogal, para José Carlos Mariátegui, es síntesis visual a considerar en el proyecto socialista, ya que en el “movimiento espiritual de un pueblo, las imágenes del pintor son a veces expresión culminante.” (Mariátegui, 1928, p. 8, 9)

En efecto, se puede argumentar que el humus político vive intrínsecamente en las obras indigenistas. Además, si “el indigenismo procede del debate político y no del realismo artístico en la representación del indio” (Kristal, 1989, P. 11) no cabe duda de su influencia en ese campo social. La dinámica entre arte y la política, además de la estrecha relación existente entre el arte de Sabogal y la revista *Amauta* entre 1926 hasta 1930, puede suponer que el arte indigenista estuvo llamado, desde su propio origen, quizá sin proponérselo, a propagar de manera indirecta una conciencia y política de clase. Sin embargo, las perspectivas de desarrollo entre el arte y la política fueron detenidas abruptamente por la muerte de Mariátegui.

Otro de los componentes mencionados relativos al arte y la política en las obras de Sabogal, están relacionados al factor reivindicativo. Es también en este elemento, moldeado artísticamente a través del sentido emblemático de los personajes, que el factor político irrumpe en la percepción del receptor. El componente reivindicativo entonces atraviesa toda la edificación pictórica indigenista, convirtiéndose en uno de sus elementos más persistentes en su historia visual.<sup>36</sup> Poco importa, como observa Mirko Lauer, que los indigenistas hayan pintado “una fantasía de capas medias” (Lauer, 1997, P. 44) si finalmente su “vinculación con lo autóctono como tema forjó un símbolo más duradero que el estilo” (Lauer, 1997, p.44). En efecto, la vitalidad del indigenismo descansa en su resurrección, en su espíritu redivivo, que cada cierto tiempo irrumpe con esa cualidad reivindicativa que le es tan consustancial e inherente. Por ejemplo, en la década de los setentas del siglo pasado, en los afiches Pop de Jesús Ruiz Durand, envueltos

---

<sup>36</sup> Ver el subcapítulo: 1.2 Introducción al indigenismo.

indirectamente con la ideología de revaloración cultural iniciados por Gonzales Prada<sup>37</sup>, se identifica un renacer del papel reivindicativo indigenista en plena reforma agraria. Aquí se encuentra una plasmación actualizada de dicha corriente. “Como dice Gustavo Buntinx... los referentes del pop internacional sirven de plataforma para sustentar un discurso propio de la coyuntura peruana.” (Flores-Hora, 2007) “... una simbiosis muy rica, el afiche entre el Pop y Op, con una temática donde se enaltece la figura del indio”. (Flores-Hora, 2004, p. 257) (Figura 6).



**Figura 6. Afiche de la Reforma Agraria.**

Jesús Ruiz Durand, Cuatro afiches de difusión de la Reforma Agraria 1969-1972, (Afiche) obtenido el 19-09-2014 del Museo de Arte de Lima:[http://laseleccioninutil.blogspot.com/2006\\_07\\_23\\_archive.html](http://laseleccioninutil.blogspot.com/2006_07_23_archive.html).

<sup>37</sup> Para una exploración de los inicios doctrinarios del indigenismo ver: (Rénique, 2015)

### 1.3.3 Tercera etapa. 1946-1956

Luego de esta segunda etapa en la obra de Sabogal, por algunos tildada de excluyente por representar repetidamente la imagen indígena<sup>38</sup>, surge una tercera etapa que sin romper completamente con el anterior, en cuanto a la búsqueda de la imagen nacional se refiere, transita desde el “discurso verista de sus primeros años [hasta] la abierta evocación y al ensueño.” Majluff, Wuffarden (2013, p 116) En este periodo las obras van revelando una preocupación temática constante por el arte popular, pero con un timbre de carácter onírico.

Sabogal empieza a representar, en un primer instante, a los artistas populares como el burilador de mates Mariano Inés Flores<sup>39</sup>. Asimismo, comienza a pintar obras artesanales y sus diferentes motivos. De igual modo, Sabogal plasma en algunas de sus obras, lugares arqueológicos con ciertos rasgos artificiosos. Es en esta etapa, donde Sabogal profundiza su interés por la idea del mestizaje cultural. Todas las obras de este momento, estarán enmarcadas bajo esa postura, que para el fundador del indigenismo representaba la solución frente al problema de la identidad nacional. Como ya se ha mencionado, en esta etapa final de su existencia, sus obras van perdiendo el carácter hierático y emblemático para llegar progresivamente a una suerte de figuras fantásticas de intensiones expresionistas. Este cambio se concreta, verbigracia, en las acuarelas que realiza sobre los vestigios arqueológicos incaicos de Tambo Colorado. Ese trabajo de acuarela revela nítidamente la representación imaginada del lugar: “El giro hacia la representación alegórica parece irrumpir a mediados de los cuarenta. Al cierre de la década emprende una serie de cuadros referidos a Tambo Colorado...” (Majluff, Wuffarden 2013, p. 116) (Figura n° 7)

---

<sup>38</sup> Una de las estas acusaciones a este punto, aunado además a tintes racista, vino del pintor Enrique Domingo Barreda en 1939: “...la respuesta de Barreda revelaba de forma clara el radical tenor reaccionario de su posición frente a la “psicosis indigenista”, que veía como una “sublevación contra la cultura hispánica” patrocinada por “indios y mestizos”. Declarando la superioridad de la raza blanca, Barreda procedía a cuestionar las ideas políticas de los pintores asociados al indigenismo que, según él, “emana de las teorías del mejicano Diego Rivera, bolshevique militante, amigo dilecto de Trosky”, las mismas que podían relacionarse con el “ultra-modernismo judío-bolshevique” de Europa.” Barreda, Enrique. (agosto 1939) *Ad vericum diam. La prensa*. Lima, 20 de agosto de 1939. Citado en: (Majluff, Wuffarden, 2013, p.98)

<sup>39</sup> Para una lectura histórica del Mate Burilado ver: (Ríos, S/F, p. 148)





**Figura 7. Tambo Colorado.**

Sabogal José. (1955). Tambo Colorado. [Acuarela], obtenido el (20-09-2014) de: TORRES J. (1989)

Para Sabogal el arte mestizo de los artistas populares representaba hondamente lo nacional. Veía en ellos la aleación entre lo autóctono y lo hispano. “Sabogal y sus discípulos, en la década del 30 reconocieron en el creador popular al verdadero artista peruano”. (Villegas, F. 2006, p.34) Esta idea del mestizaje, es una constante que empieza embrionariamente con la representación reivindicativa del “indio” (primera y segunda etapa) y continúa con un sincretismo visual-cultural cada vez más alegórico. En efecto, José Sabogal en este último periodo va a representar el sincretismo cultural a través de iglesias mestizas, complejos arqueológicos, motivos artísticos artesanales, etc. En síntesis, se acentúa así, la búsqueda de una identidad basada en representaciones culturales mestizas cada vez más oníricas.

Finalmente, el crítico Gustavo Buntinx define este último periodo de Sabogal como “un criollismo terminal”. Influenciado, inexorablemente por un contexto diferente y hasta contrario al de la década de los 20 y 30, su obra poco a poco va acentuando el artificio y lo adjetivo:

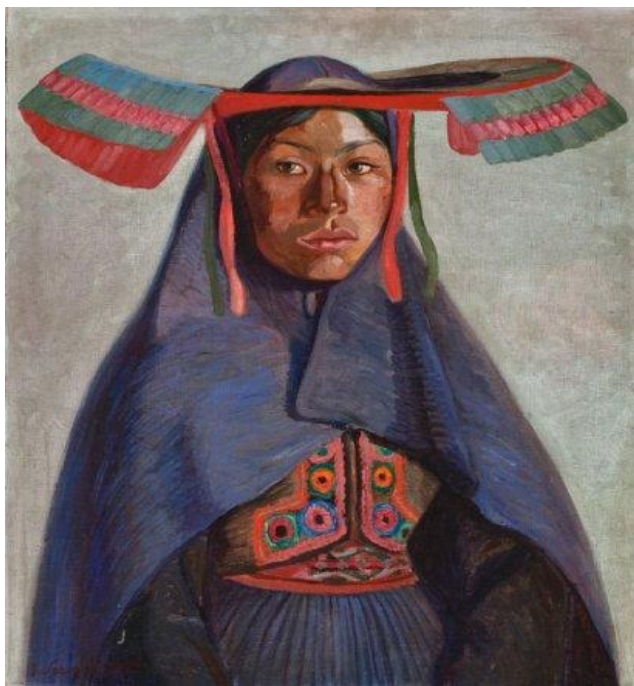
... el entorno de Sabogal en la última década de vida no tenía ya relación con lo que había sido el ambiente intelectual que formó su núcleo vital en la década de 1920, situación que se verá reflejada en su pintura. Es en este proceso que los temas criollos empiezan a

adquirir una renovada importancia en su obra. Tapadas y chalanes de fantasía quedan ahora fijados en una suerte de historia detenida, que no se relaciona ya con los supuestos del primer criollismo de inicios de los años veinte. (Majluff, Wufarden 2013, p. 110)

#### **1.4 El mestizaje y el nacionalismo de José Sabogal.**

A la categórica sentencia que José Carlos Mariátegui hiciera de José Sabogal en 1928: “el primer pintor peruano” (Mariátegui, 28 de junio de 1928) le sigue otra de igual valía: “Sabogal reivindicará probablemente este título para algunos de los indios que, anónima pero a veces genialmente, decoran mates en la sierra.” (Mariátegui, 28 de Junio de 1928) Cuatro años después, y quizás siguiendo aquel supuesto, Sabogal nombra al “decorador” de mates Mariano Flores como “el primer artista peruano” (Sabogal en Villegas, diciembre, 2006). Pero la conjetura de Mariátegui iba más allá, pues pensaba que cuando Sabogal sentenciase aquel título lo haría con la irónica idea de honrar la peruanidad a personas que, en los hechos, eran marginadas de ella: “si bien esta aserción tendrá un poco de verdad, tendrá también un poco de ironía. Ese poco de ironía que a Sabogal le gusta poner en su lenguaje. El indígena sufre todavía un evidente ostracismo de la peruanidad.” (Mariátegui, 28 de junio de 1928)

Todas estas ideas convergen en plantear el problema de lo nacional en el arte. Problema de gran interés en José Sabogal. En una apretada síntesis de su proceso pictórico, se observa que el nacionalismo de Sabogal transita desde una producción visual indígena (figura 8) hasta una representación artística de lo mestizo, entendido y relacionado con el arte popular y sus motivos. (Figura 9) Esto revelaría que, en su proceso productivo, Sabogal fue ampliando su concepción sobre lo nacional. Éste iría desde un “exclusivismo” autóctono y originario, hasta una “pluralidad” mestiza y heterogénea. Sin embargo, no hubo una temática exclusivamente indigenista o autóctona en la obra de Sabogal.



**Figura 8. India del Collao**

Sabogal, J. (1925). [Óleo sobre tela], obtenido el 20-08-2014 de:  
[http://www.artnet.com/artists/jose-Sabogal/india-del-collao-RYOiqi\\_BXQRHBILHBoMpyA2](http://www.artnet.com/artists/jose-Sabogal/india-del-collao-RYOiqi_BXQRHBILHBoMpyA2)



**Figura 9. Torito de Barro.**

Sabogal J. (1954). Torito de Barro. [Óleo sobre tela], obtenido el 03-09-2015 de:  
[http://www.arcadja.com/auctions/es/sabogal\\_jos%C3%A9/artista/118290/](http://www.arcadja.com/auctions/es/sabogal_jos%C3%A9/artista/118290/)



Su trabajo visual expresó de manera original aquel instante donde el campesinado<sup>40</sup> irrumpe en la escena nacional. Sabogal jamás apostó por un indigenismo excluyente<sup>41</sup>; lejos de ideas descalificadoras, nunca hubiese secundado, por ejemplo, aquella opinión del pintor Domingo Pantigoso donde éste “no da un ápice por cosa alguna que no se enrole dentro del vernaculismo”<sup>42</sup>.

Asimismo, el arte indigenista de Sabogal pretendió encontrar en el mestizaje una armónica unidad de lo diverso y una solución del nacionalismo cultural. En su hora, la idea del mestizaje cultural en Sabogal fue una respuesta contingente a la crítica que lo tildaba de ser exclusivamente “un pintor de indios”. Con el tiempo, esta propuesta fue haciéndose más sostenida, gracias a su trabajo directo con el arte popular en el Instituto de Arte Peruano<sup>43</sup>. (IAP) Asimismo, esta concepción del mestizaje debe relacionarse con la idea de justicia cultural: intrínseca e inferida de sus obras. De esta manera y en último término, el nacionalismo de Sabogal lleva a concebir su arte hilvanado a elementos reivindicativos, progresistas y populares. (Figura 10)



**Figura 10. Maternidad indígena.**

Sabogal J. (1954). Maternidad indígena, [Óleo sobre tela], obtenido el 03-09-2014 de: <https://tvrobles.lamula.pe/2013/10/07/Sabogal-vida-y-obra/tvrobles/>

<sup>40</sup> Para un acercamiento al problema campesino del momento ver: (Kapsoli, Reátegui, 1987).

<sup>41</sup> Ver el capítulo *Sabogal como ideólogo*, en: (Lauer, 1976)

<sup>42</sup> Rebagliati, Edgardo. (mayo-1927) La exposición del pintor Pantigoso. *Mundial*. (n° 361). Citado en: Lauer, Mirko. (1976) Introducción a la pintura peruana del siglo XX. Lima: Mosca Azul Editores. p. 104

<sup>43</sup> Este instituto fue escenario de un paciente y diligente trabajo de los pintores indigenistas frente al arte popular.



No obstante, la solución cultural del mestizaje nacionalista de Sabogal no poseyó un soporte en el ámbito político.<sup>44</sup> La definición y compromiso en este terreno no tuvo un papel determinante en el círculo indigenista liderado por Sabogal. “Según el pintor Aquiles Ralli Julia Codesido, asidua colaboradora de *Amauta*, habría dicho que [a Sabogal] “le atraía la personalidad de José Carlos Mariátegui, pero no su doctrina política”<sup>45</sup>. Sin embargo, muchas veces la crítica de su tiempo atribuía a sus obras cierto “Tinte izquierdista o rosa pálido” (Natalia, Wuffarden, 2013, p. 97). A contrario del arte muralista mexicano, explícito en el uso de la violencia para un cambio social, el indigenismo peruano es mucho más genérico en representar artísticamente el carácter reivindicativo que tiñe todas sus obras. No obstante, existieron críticas sobre el supuesto desatino de querer hacer obras indigenistas imitando el muralismo mexicano. En efecto, el historiador de arte Juan Ríos, después de explicar que el indigenismo peruano era una mala copia del muralismo mexicano concluye: “empieza donde debería haber terminado”<sup>46</sup>. Empero, refutando tal argumentó el crítico de arte Mirko Lauer, apoyándose en un artículo de César Falcón, (Falcón, 1957, p. 36,41) reconoce el acierto histórico de Sabogal de no pintar lo que no existía en la realidad peruana: una revolución. “Esto lo comprendió bien Sabogal, que evitó siempre la grandilocuencia pseudo-épica de algunos de sus compañeros de tendencia.” (Lauer, 1976, p. 105)

Finalmente, el carácter progresista, reivindicativo y popular que tuvo el nacionalismo indigenista de Sabogal en sus primeros momentos va a ir apagándose. De tal forma que para la década de los cuarenta y cincuenta “está listo para ser oficializado sin mayores problemas por la cultura dominante.” (Lauer, 1976, p. 106).

---

<sup>44</sup> La polisémica obra artística de Sabogal puede abarcar exégesis políticas muy diversas. Por ejemplo, gravita desde el socialismo de la revista *Amauta*, hasta ciertas coincidencias con el concepto de mestizaje redentor de Víctor Andrés García Belaunde. (Sin embargo, éste último enlazó su mestizaje omnívoramente a la ideología cristiana, además de cierto grado de elitismo. Elementos no traducidos artísticamente en la obra de Sabogal)

<sup>45</sup> Citado en Eduardo Moll, Julia Codesido 1883 – 1979 (Lima: Navarrete, 1990) Sin embargo, Sabogal estuvo cerca de intelectuales anarquistas en Argentina y fue amigo y colaborador de José Carlos Mariátegui.

<sup>46</sup> El historiador concebía el muralismo como expresión culminante de la revolución mexicana. Caso contrario del indigenismo peruano donde, según Ríos, éste no nace de una revolución sino fuerza su inicio. Ver: (Ríos, en Majluff, Wufarden 2013, p. 42)

### 1.5 Las primeras imágenes socialistas en la revista Amauta.

En la obra de Mariátegui, específicamente en la revista Amauta, existió un trabajo amplio y flexible de convergencia artística. Este hecho formó parte de una tarea inicial de integración y selección de una proto-vanguardia política y estética (Ver: Beigel, 2003). Esta labor, que se encuadra dentro de la política editorial de 1926, donde Mariátegui argumentaba que Amauta “representa... un movimiento...”, explica la relativa amplitud encaminada a fomentar el debate y la polémica de diversas corrientes artísticas. Sin embargo, Amauta, no era “una diversión ni un juego de intelectuales puros: profesa una idea histórica, confiesa una fe activa y multitudinaria, obedece a un movimiento social contemporáneo” (Mariátegui, setiembre de 1928). En el fondo existe una convicción de estar escribiendo y haciendo la historia: “Habrá que ser muy poco perspicaz para no darse cuenta de que al Perú le nace en este momento una revista histórica.” (Mariátegui, setiembre de 1926)

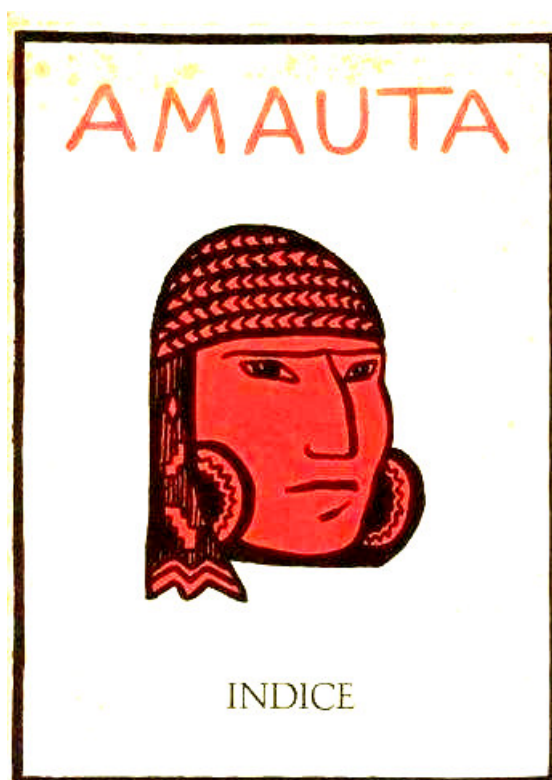
En este contexto, las páginas de Amauta albergan ideas e imágenes fundacionales del pensamiento del siglo XX<sup>47</sup>. Es el caso de la imagen del primer número de la revista Amauta llamada “Cabeza de Indio”, y también del icono llamado “El sembrador” diseñado para el sexto número de la revista.<sup>48</sup> (Figura 11 y 12) En estas figuras que representan el rostro y el trabajo de un campesino, se vinculan tanto la forma indigenista, como el contenido socialista. Con estos diseños de la revista Amauta se asiste a una de las primeras imágenes socialistas en el Perú. Acudimos a un fenómeno en el cual las imágenes mencionadas y, principalmente su interpretación, dependen mucho de su soporte material. Es decir, que las imágenes *per se* no poseerían el peso interpretativo si es que no tuviesen el soporte material y espiritual dado por la revista Amauta.

En consecuencia, el diseño de la revista Amauta rebasa la significación reivindicativa del indigenismo clásico de Sabogal, para aunarse a un sentido ligado a la ideología socialista de la revista<sup>49</sup>. Acontece entonces que el significado socialista adquirido por el diseño en la revista Amauta, deviene en una interpretación que integra e incluye al “indio” en el proyecto revolucionario de Mariátegui.

<sup>47</sup> Por ejemplo el pensamiento socialista.

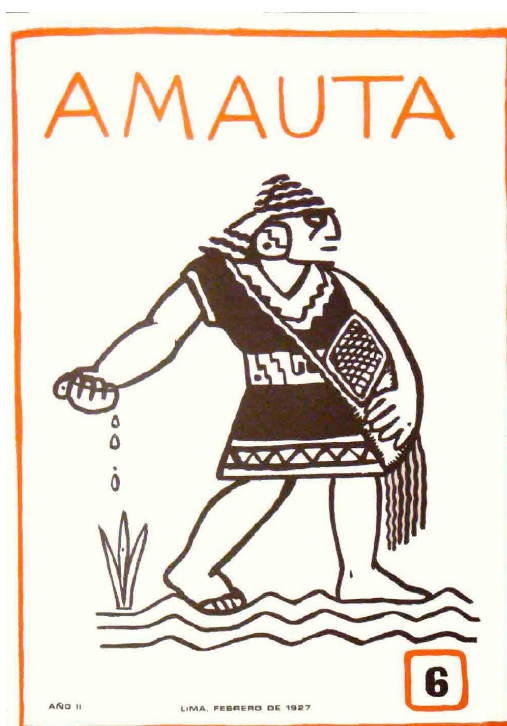
<sup>48</sup> Sobre un estudio de las imágenes de la revista Amauta ver: (Castrillón, diciembre 2006)

<sup>49</sup> Ver: Capítulo II. 2.2 *Sobre el indigenismo revolucionario de Mariátegui y el arte del PCP-SL*



**Figura 11. Imagen de indígena de la revista Amauta**

Sabogal José. (setiembre de 1926). Portada de la revista Amauta n° 1, obtenido el 09-2014 de: <https://viejoslibrosviejos.wordpress.com/2014/11/03/revista-amauta-no-1-setiembre-de-1926/>



**Figura 12. El Sembrador**

Sabogal José. (febrero de 1927). Portada de la revista Amauta n° 6, obtenido el 09-2014 de: <https://viejoslibrosviejos.wordpress.com/2014/11/03/revistaamauta-no-1-setiembre-de-1926/>

## 1.6 Los indigenismos y su acercamiento:

Los indigenismos poseen, en su polémica ascensión histórica, una diversa y heterodoxa interpretación. Si bien los estudios sobre el indigenismo han identificado similitudes y diferencias entre los cultores de dicha corriente, no existe un balance y virtual perspectiva de esta manifestación estética<sup>50</sup>. Cabe mencionar, que esta falencia se acrecienta en los trabajos relativos al arte visual<sup>51</sup>. Con todo, la crítica artística define las primeras apariciones del hombre andino contemporáneo en las obras de Francisco Lazo llamadas “La Pascana”, “El habitante de la cordillera” o “El Indio Alfarero” (1885). Este trabajo fue catalogado por el historiador del arte Francisco Stastny como una obra indigenista romántica. Donde el indígena representado es un “prototipo sublimado”, producto del puro exotismo o la superstición romántica. (Stastny, 1969). Por otro lado, estuvieron las obras de pintores como Teófilo Castillo (1857-1922) (“El saqueo del Coricancha”, “La marcha del Inca”, etc.) que podrían ser clasificadas bajo la categoría definida como Incaismo. El Incaismo, concepto desarrollado por el crítico Mirko Lauer, es una exaltación idealizada (romántica) de las obras que tienen como temática la época prehispánica. “No es un gusto ideológico nacionalista”, sino “la sombra de un estilo romántico de época”; al mismo tiempo pasadista y ausente: un “pasado incaico sin presente”. (Lauer, 1997, p. 89). A grandes rasgos, *esta* sería la primera etapa indigenista, que podríamos catalogar como pre-indigenista, antesala del indigenismo propiamente dicho.

En contraste con la literatura indigenista, que desde un inicio empleó la denuncia en sus obras, el indigenismo artístico desarrolla de manera general el hieratismo reivindicativo en sus personajes. (Lauer, 2007, p. 24). En este hieratismo reivindicativo “confluyen, para enfrentarse acaso, dos planteamientos del marxismo: los de Federico Engels, que considera a la idealización del personaje como uno de los rasgos característicos del arte burgués, y los de Mao Zedong, para quien el arte debe mostrar “una vida más alta que la vida”. Es decir “realismo crítico” frente a “romanticismo revolucionario”. (Lauer, 1976, P.94)

<sup>50</sup> “Nunca ha habido una retrospectiva inclusiva de plástica indigenistas-2 o una antología general de la literatura indigenistas-2” (Lauer, 1997, P 15.)

<sup>51</sup> No es el caso de la literatura donde existen propuestas más orgánicas y elaboradas, por ejemplo, se le ha organizado como: indianismo romántico, indigenismo ortodoxo y neo indigenismo, etc. Ver: (Escajadillo, 1989)

En raudito y aproximado recuento sobre el indigenismo, se conoce que uno de los primeros trabajos sobre la historia del arte peruano que atiende a esta corriente se plasma en el estudio del crítico Juan Ríos. (Ríos, 1945) Ríos hace una distinción entre el indigenismo propiamente dicho y el indigenismo independiente. Al primero lo tilda como una expresión de “formulismo monótono y estático, sin vida interior ni rebeldía, que aproxima los retratos y los paisajes a las naturalezas muertas.” Del indigenismo independiente dirá que “representa una corriente cosmopolita sin efectivo contacto con el medio nacional... una reacción de tipo esteticista y contemporáneo frente a los excesos del indigenismo... una pintura de élite con no pocos gérmenes de decadencia” (Ríos, 1945, p. 59) Asimismo, en otro estudio panorámico sobre el arte contemporáneo peruano (Lauer, 1976), el crítico cultural Mirko Lauer hace mención de un “indigenismo ampliado”. Es decir, un indigenismo poseedor de “una visión integracionista cuya expresión más interesante... es su visión del arte peruano como un continuo de creación popular en el tiempo.” (Lauer, 1976, p. 105). De igual forma, en el mismo trabajo, Lauer estudia y define la obra del pintor Mario Urteaga como un “indigenismo maduro”. Vale decir, un indigenismo donde los personajes están “correctamente insertados en el universo de sus explotadores: no las soledades andinas... sino un preciso microcosmos de trabajadores ubicados... en una realidad social existente y por lo tanto humanizados” (Lauer, 1976, p. 115). Posteriormente, el mismo autor en otro estudio más específico sobre el indigenismo (Lauer, 1997) emplea el término de “indigenismo 2” para explicar que: “La historia del indigenismo-2 no es la... verdad de lo indígena, sino, la... capacidad de lo criollo, entendido como de lo no autóctono, para hacerse cargo de la cultura nacional como totalidad” (Lauer, 1997, P. 55)

Siguiendo la senda dejada por el primer trabajo de Lauer de 1976, relativo a la obra indigenista de Mario Urteaga, el crítico Gustavo Buntinx especifica y profundiza un estudio sobre el mismo artista (Buntinx, 2003) En este trabajo, Buntinx llega a definir el indigenismo de Urteaga como un “indigenismo de retaguardia”: “El de Urteaga no fue, sin embargo, un indigenismo de consenso, sino de retaguardia: una reserva de “autenticidad” y sentido a la que, paradójicamente, tanto Sabogal como sus detractores pudieron recurrir en el desarrollo de sus respectivas y antagónicas empresas...”<sup>52</sup> (Buntinx, 2003, P. 50)

Por otro lado, el mismo crítico comentando el trabajo de los historiadores de arte Natalia Majluf y Luis Wuffarden sobre el pintor Jorge Vinatea Reinoso (1900-1931)

---

<sup>52</sup> Ver: (Buntinx, Wuffarden, 2003. p.50)

argumenta: “así lo describen Majluff y Wuffarden al definir la obra de Vinatea como un indigenismo consensual, en oposición al indigenismo contestatario encarnado por Sabogal y sus inmediatos seguidores en los años combativos de Amauta.”<sup>53</sup>

En la misma perspectiva, un estudio sobre José Sabogal (Majluf y Wuffarden, 2013) menciona diferentes estaciones de la pintura indigenista de uno de los máximos exponentes de dicha corriente:

La corriente de los veinte, vinculada a Mariátegui y Amauta y a la intelectualidad de izquierda, no es igual que el indigenismo institucionalizado de los treinta, o la propuesta abarcadora de un “Perú integral” que los artistas del grupo de Sabogal forjaron en los cuarenta y cincuenta. (Majluf, Wuffarden, 2013, p. 5)

Relacionado a estos saberes un trabajo posterior (Hernández, Villacorta, 2002) analiza al indigenismo de la década de los 70 del siglo XX para demostrar como dicha corriente reaparece vinculado a la artesanía y al arte popular. Asimismo, este libro recuerda la hegemonía lograda por dicha corriente artística en los organismos oficiales del estado velasquista<sup>54</sup>. De la misma forma, aparece un nuevo pero muy poco profundizado término sobre el indigenismo: “el neo indigenismo”. Esta expresión comparte, acentuadamente con el primer indigenismo de Sabogal, su característica extra-artística, vale decir, sus complejas y muchas veces conflictivas implicancias con el medio social y político.<sup>55</sup> Contextualizadas en el gobierno militar de Juan Velasco Alvarado (1968-1975) el Neo-indigenismo, según se desprende de la investigación, tuvo como principal característica preponderar el arte nacional a través de la valoración de la “artesanía”. Esta última renombrada bajo el término de arte popular.

El gobierno militar se caracterizó por “una fuerte participación en el espacio artístico por parte del Estado” (Hernández, Villacorta, 2002, p. 38). En este contexto “las desigualdades sociales se tornaron... base de discusión en el campo político y estético” (Hernández, Villacorta, 2002, p. 28) Además este periodo señala un retorno a la figuración que es concebida como una “forma propia del localismo” (Hernández, Villacorta, 2002, p.

---

<sup>53</sup> Ver: (Majluff, Wuffarden, 1997)

<sup>54</sup> Este posicionamiento puede ser considerado como uno de los hitos históricos del indigenismo artístico del siglo XX.

<sup>55</sup> En este contexto (1975) nace un debate importante en la historia del arte peruano. Este debate fue originado por la entrega del Premio Nacional de Cultura a un artista popular (“artesano”) llamado Don Joaquín López Antay. De esta manera se ponía en juego las prerrogativas del arte “culto” frente al arte popular. Para profundizar en el tema ver: (Castrillón, 2001)

37). Del mismo modo, este contexto nacionalista y populista va a especificarse en el campo artístico local a través de festivales de arte (INKARRÍ Y CONTACTA) que desean resolver las distinciones entre arte y artesanía, a la vez que se exalta y se apuesta por un arte popular rural entendido como lo autóctono nacional (Hernández, Villacorta 2002, p. 38). Asimismo, en esta etapa, se da mayor interés a la significación social del arte y menor interés al discurso de la forma puramente artística (el arte por el arte). “Así, en esa vena ideológica que auspicio la equivalencia del arte y la artesanía, el neo-indigenismo fue abiertamente promocionado y fomentado por el gobierno. Otorgándole considerable apoyo institucional” (Hernández, Villacorta 2002, p. 42). Aunque no se señala explícitamente, se colige también que los afiches de Jesús Ruiz Durand llamados “Pop Achorado”<sup>56</sup> sobre la reforma agraria, estarían dentro de la categoría del Neo Indigenismo. En la misma categoría se encontrarían no sólo la obra del pintor huancaíno Josué Sánchez (enraizada en la tradición artesanal del mate burilado) sino el mismo acto de designación gubernamental que le concedió a este pintor la galería oficial de Petroperú. De esta manera el neo-indigenismo extiende su concepción netamente artística e ingresa al campo social y político. “Quizás más elocuente sea el caso de José Carlos Ramos cuya obra personificó... la capacidad de cambio del arte “culto” en su integración de las formas populares y artesanales” (Hernández, Villacorta, 2002, p. 47) De esta manera “La artesanía fue tomada como “lo nacional” – y como símbolo de lo popular-”. (Hernández, Villacorta, 2002, p. 49) Sin embargo, la correspondencia propuesta en la esfera artística no encontró su correlato en las transformaciones sociales del primer gobierno militar: “La transformación nominal de artesano en artista no advertía su transformación social y estética” (Hernández, Villacorta 2002, p. 50). Con todo, lo más cercano a esta propuesta inclusiva y de cercanía entre arte culto y popular, según el estudio indica, se plasmaría en la obra del pintor Víctor Delfín “un artista que acogió tempranamente lo artesanal y lo local (compendiándolos)... que llegó a considerarse a sí mismo, dentro de ese espíritu, un neo-artesano...” (Hernández, Villacorta 2002, p. 50) “La importancia de Delfín reside en que propone, aunque muy limitadamente, un modelo de artista culto asociado al polo de lo local y popular-” (Hernández, Villacorta 2002, p. 51) Hasta aquí se esboza de manera sucinta la escena previa a la aparición del indigenismo subversivo.

---

<sup>56</sup> El arte pop fue una manifestación artística figurativa principalmente norteamericana que se caracterizó por el uso de imágenes de la cultura popular tomados principalmente de medios masivos de comunicación. El Pop Achorado trata de vincular este estilo artístico a la problemática de los migrantes andinos asentados en la capital. (Flores Hora, 2004)

## 1.7 ¿Un indigenismo subversivo?

Antes de responder a la pregunta planteada, y pasada ya una pequeña revisión del indigenismo histórico, se hace necesario una breve indagación sobre la crítica de hacia esta corriente indigenista. Así como los indigenismos presentan características históricas que los diferencian, existen también conceptos integrales y homogéneos, que le dan organicidad a la crítica abocada a este arte. Por ejemplo, uno de los criterios más utilizados para examinar y valorar las obras indigenistas ha sido el verismo, es decir, el grado profundo y sincero de representar artísticamente el espíritu indígena. Este concepto fue entendido como opuesto a la exterioridad, lo artificioso, exagerado, deformado, etc. Esta significación, obrada por Mariátegui, ha tenido un gran peso en las apreciaciones críticas referidas al indigenismo. José Carlos Mariátegui dice al respecto:

La literatura indigenista<sup>57</sup> no puede darnos una versión rigurosamente verista<sup>58</sup> del indio. Tiene que idealizarlo y estilizarlo. Tampoco puede darnos su propia voz, su propia ánima. Es todavía una literatura de mestizos. Por eso se le llama indigenismo y no indígena. Una literatura indígena, si debe venir, vendrá a su tiempo. Cuando los propios indios estén en grado de producirla (Mariátegui, 4 de febrero 1927)

Críticos e historiadores del arte y la literatura, como Gustavo Buntinx, Mirko Lauer, Tomas Escajadillo, Antonio Cornejo Polar, etc., acusan, directa o indirectamente, en sus reflexiones estas concisas pero transcendentales ideas de José Carlos Mariátegui. Que son, en último término, la búsqueda progresiva del verdadero y profundo significado de esta corriente artística. Por ejemplo, en un trabajo relativo a la crítica indigenista, el filósofo David Sobrevilla (Sobrevilla, setiembre 2001) aúna la teoría de heterogeneidad (teoría muy influenciada por José Carlos Mariátegui) de Cornejo Polar con la teoría de transculturación del crítico Ángel Rama. En síntesis, plantea que tanto la complejidad cultural conflictiva en donde se inserta el indigenismo (heterogeneidad) y el poder de adaptaciones creativas de una cultura en relación a otra, (transculturación) son compatibles y funcionales para un mejor entendimiento del verdadero indigenismo. De la misma forma, el verismo aparece en la crítica de Tomás Escajadillo cuando subrayando el grado de acercamiento entre el artista y su obra acuña el concepto de “suficiente proximidad” (Escajadillo 1994). Término referido al grado de intensidad y acercamiento verídico que tiene el artista indigenista para penetrar o encarnar el ánima o espíritu de lo indígena.

---

<sup>57</sup>Se considera que estas lúcidas ideas tienen un carácter transversal que van más allá de la literatura y el arte. Si bien se refiere a la literatura, son aplicables al fenómeno indigenista en general, incluyendo la pintura. Como crítico cultural Mariátegui construye ideas orgánicas rectoras que abarcan la totalidad socio-cultural.

<sup>58</sup> Nótese la amplitud del concepto verista en Mariátegui.



Con todo, los límites del verismo en el arte indigenista, tal como lo planteara Mariátegui, sería el propio arte indígena. Es decir, un arte producido por un artista indigenista no lograría llegar al grado de verismo que sí podría alcanzar un artista propiamente indígena. Por otro lado, al final de la cita arriba expuesta, Mariátegui pone como supuesto o probable la llegada de un arte indígena. Es decir, Mariátegui no está seguro de su venida: “Una literatura indígena, si debe venir, vendrá a su tiempo. Cuando los propios indios estén en grado de producirla” (Mariátegui, 4 de febrero 1927). En síntesis, para Mariátegui el arte indígena puede o no realizarse. A propósito de este tópico, dos argumentos contradictorios interpretan el colofón de este famoso párrafo citado de Mariátegui. Por un lado, el crítico cultural Antonio Cornejo Polar cuestiona la idea de Mariátegui porque considera que el arte indígena siempre estuvo presente en la historia peruana a través de la oralidad: “nunca ha dejado de producirse en un curso paralelo al de la literatura en lengua española”. (Cornejo, 1978, p. 17) Se evidencia así que el crítico literario no comparte el concepto de literatura de Mariátegui pues entiende la oralidad como una forma literaria. Por el contrario, la opinión del estudioso literario Thomas Escajadillo coincide y propone un desarrollo de la crítica del Amauta. Para Escajadillo la literatura indígena no sólo ha sido una posibilidad, sino que el autor propone su existencia en las obras elaboradas por José María Arguedas. “nunca antes se tuvo en las letras hispanoamericanas un acceso tan profundo al alma indígena” (Escajadillo, 1989, p. 123)

Ahora bien, ¿Por qué Mariátegui entiende como probabilidad y no como afirmación la llegada del arte indígena? Se desprende dos interpretaciones:

- 1.-) En caso sí se concretase el arte indígena, este se debería a la apropiación de los logros culturales occidentales por parte de los propios indígenas. Esta apropiación devendría en una posibilidad expresiva para traslucir la auténtica alma indígena.
- 2.-) En caso no se concretase, la explicación recaería en la paradoja de adquirir herramientas occidentales y al mismo tiempo perder, por esa misma adquisición, su condición de indígenas. De esta manera, la influencia y adquisición de la cultura occidental imposibilitaría un verdadero e incontaminado arte indígena.

En medio de este campo reflexivo sobre el indigenismo, y dado el profuso interés del PCP-SL por el análisis objetivo (verídico) del campesinado<sup>59</sup>: ¿Dónde se ubica este indigenismo subversivo? En general, se considera que el indigenismo subversivo posee un

---

<sup>59</sup> Con mucha intensidad en los primeros años de la guerra senderista.

limitado y distante contacto con el mundo espiritual indígena. Sin embargo, existieron obras donde el indigenismo subversivo, al insertarse en la producción artística popular (artesanía<sup>60</sup>) se acerca a la comprensión cabal del espíritu y ánima del campesinado. Por el contrario, tenemos manifestaciones del arte subversivo donde su distancia e imposibilidad de captar el mundo indígena es reflejo de sus desaciertos político y militares frente al mundo andino.<sup>61</sup>

Meditados algunos criterios para la apreciación del indigenismo, cabe una pregunta: ¿es el arte del PCP-SL un tipo de indigenismo? Si se considera que el indigenismo pictórico se define por abordar temáticas relacionadas con la vida campesina y sus complejas vicisitudes, es dable entonces calificar al arte del PCP-SL como un tipo de indigenismo<sup>62</sup>. Esta apreciación se encuentra esbozada por algunas opiniones del crítico literario Tomás Escajadillo referentes a la vigencia del indigenismo: “pues bien, Scorza y Sendero Luminoso demuestran –cada cual a su manera- que... “el indigenismo no ha muerto.” (Escajadillo, 1994, p. 23)

Si bien se sostiene que una de las principales causas de la derrota del PCP-SL fue “su ceguera ante la organización y la cultura andinas,”<sup>63</sup> estas posturas se reflejaron parcialmente en el indigenismo artístico subversivo. En efecto, el indigenismo artístico subversivo tiene obras de aceptable calidad, que llegan a romper relativamente, por ejemplo, con la exterioridad (es decir el artificio o deformaciones estéticas) sin salirse del arte indigenista. El indigenismo subversivo, realizado en algunas comunidades por los propios campesinos, posee una valorización importante en cuanto se produce dentro del colectivo indígena<sup>64</sup>. Asimismo, en este tipo de obras se compone una aleación cultural entre un discurso occidental (marxista) y uno local andino. Este sincretismo se manifiesta en la combinación entre un tema subversivo (lo nuevo) y la conservación de la forma tradicional (lo pasado).<sup>65</sup>

---

<sup>60</sup> Ver el retablo analizado en el capítulo III.

<sup>61</sup> Ver el cuadro “I escuela militar” en el capítulo III.

<sup>62</sup> Se considera un tipo de indigenismo al arte del PCP-SL por las siguientes características: 1.-) Estar vinculado y sujetos a planos socio políticos. Supuesto esclarecido por Mariátegui desde el primer indigenismo de Sabogal. 2.-) Reivindicación artística del indígena, entendido por el PCP-SL como campesinado armado. 3.-) Aunque de manera relativa en algunas obras subversivas se puede observar cierto grado de compenetración y entendimiento. (Suficiente proximidad)

<sup>63</sup> Ceguera que fue generando una desviación ideológica que derivó en terribles matanza al campesinado: Terrorismo. Ver: (Degregori, 2010, p. 33) (Degregori, Coronel, Ponciano del Pino y Orin Starn, 1996)

<sup>64</sup> “Muchas obras venían de las mismas comunidades, del campo...” Entrevista A1

<sup>65</sup> Ver en capítulo II: “Tomar lo viejo para hacer lo nuevo”.

Desde un inicio el campesinado jugó un rol fundamental en la organización político-militar del PCP-SL. “Es una lucha que se libra en campo y ciudad así fue establecido ya el año 68... pero lo principal es la lucha en el campo, la ciudad es complemento necesario.” (Guzmán, 1988) En efecto, uno de los escenarios en donde se presentaron condiciones para desarrollar expresiones artísticas subversivas indigenistas fue en el campo. Según un argumento recogido del periódico “El diario” es en el campo donde se elaboraba varios trabajos artísticos: “El verdadero arte es fruto en este caso de la revolución, del nuevo hombre, del nuevo espíritu, y ya lo tenemos en el campo... donde se desarrolla un arte de nuevo tipo que sirve a la revolución.” (Anónimo, 12 de abril 1989). Un trabajo de Nelson Manrique sobre la vida de las comunidades ayacuchanas en los primeros años de la guerra (Manrique, 2007) se aproxima a conocer algunas actividades recreativas y educativas rurales relacionadas con el arte:

Ese año (1980-1982) se realizaban festividades que duraban alrededor de tres días. [...] Entre los mandos se organizaban; cada comité llevaba alrededor de diez números (sketchs, canciones, etc.) alusivos a la guerra popular. Un día eran los números, otro era el campeonato deportivo. Al mediodía hacían un almuerzo; conocías gente de los otros comités, ahí ibas conociendo más. Otras veces se organizaban nueve comités, y ahí venían hasta del ejército [senderista]; todo para darle ánimo a la gente, para demostrarle que el partido no era sólo guerra. Escuchaban todo tipo de música; incluso en las festividades, fomentaban mucho el deporte. Incluso había premios a las mejores canciones. Una vez ganó una serenata alusiva al Presidente Gonzalo, era bien bonita. (Manrique, 2007).

Una de las características más resaltantes del indigenismo artístico subversivo realizado en el campo fue su explícita adhesión a un partido clandestino que aspiraba conquistar el poder a través de la lucha armada. Cánticos, consignas, eran parte de la vida cotidiana senderista<sup>66</sup>. Estos pequeños pero intensos y repetitivos llamados al compromiso partidario tuvieron un reflejo en el arte. En efecto, este componente se plasmó en los contenidos de las obras artísticas subversivas rurales. Esta especificidad, hace que esta manifestación cultural sea la primera expresión artística rural de izquierda que se desarrolló en un contexto convulso y bélico: “fue una suerte de arte campesino de guerra”. Dado el peso político que la organización otorgó a todo su accionar, se observa que la temática del campesinado en el arte indigenista del PCP-SL no surge desde el

---

<sup>66</sup> Según los estudios de Dynnik Ascencio, muchos simpatizantes o militantes del PCP-SL llenaron su falta de estudio político doctrinal con actos de tipo simbólico (por ejemplo actos artísticos: conmemoración de fechas importantes, rituales partidarios, etc.) (Ascencio, 2013)

ámbito cultural sino desde la esfera política<sup>67</sup>. De esa fórmula, se desprende toda la lógica seguida en la producción artística subversiva. Esta interacción entre el arte y la política conlleva, entre otros puntos, a considerar el trabajo estético como un medio para facilitar la educación política. Esta característica, usada por el indigenismo del PCP-SL, se descubre en las argumentaciones de los lingüistas Biondi y Zapata en su estudio sobre el discurso de sendero: “permiten a este discurso trazar líneas muy marcadas, configurar dos mundos opuestos y con ello... instruir al receptor a la opción por uno de esos mundos.” (Biondy, Zapata, 1990, P. 65). Asimismo, si las “imágenes engendran conceptos, lo mismo que los conceptos inspiran imágenes” (Mariátegui, 28 de junio de 1928) es obvio que el objetivo educativo de la pintura subversiva apuntó a secundar concepciones políticas partidarias relativas al rol del campesinado. El indigenismo subversivo fue muy consciente de la importancia del arte como propaganda política. “El arte ayudó a extender y a reforzar nuestra política partidaria”<sup>68</sup>

Otra característica del indigenismo subversivo se expresa en la representación de temas nuevos: la mayoría relacionados al conflicto armado interno. Sin embargo, el cambio de tema no implica el cambio de forma<sup>69</sup>. Por ejemplo, en el caso de las esculturas en piedra de huamanga la temática cambia al crear emblemáticamente símbolos comunistas como la hoz y el martillo, pero no el uso de la piedra (forma). Asimismo, en el caso del retablo llamado “5 años de guerra popular” se expone una temática relacionada a las acciones subversivas, pero se mantiene la forma, es decir la caja de madera y los materiales de construcción de los personajes, etc. (Figura 13).<sup>70</sup>

---

<sup>67</sup> Entrevista A2. Cabe matizar esta afirmación, recordando el carácter político del arte indigenista producido en el gobierno de Velasco Alvarado. Sin embargo, el arte del PCP-SL se singulariza en el adoctrinamiento partidario estrictamente político como paso previo a la concepción netamente artística.

<sup>68</sup> Entrevista A1

<sup>69</sup> Ver: Capítulo II 2.7 Tomar lo viejo para hacer lo nuevo.

<sup>70</sup> Para mayor detalle sobre el retablo subversivo ver: Capítulo III - 4.1 Introducción y contexto al Retablo del ILA



**Figura 13. Retablo. 5 años de guerra popular**

Anónimo. (1985). 5 años de guerra popular [Retablo], obtenido el (09-09-2013) de: Toledo, E. (2003)

*Nota:* se identifica la figura de Guzmán en lo alto del cerro observando la quema de ánforas de Chuschi en 1980. Forma antigua -tema nuevo

Otro punto a considerar del indigenismo subversivo se colige tanto del retablo como de la piedra de huamanga arriba citados. Ambas expresiones en cuanto a temática se refiere pasaron de representaciones religiosas y cotidianas<sup>71</sup> al de la lucha armada. Este cambio de temática no significó, necesariamente, la desaparición de creencias anteriores (como el cristianismo andino). En realidad, en el indigenismo subversivo se encuentran conjugadas creencias marxistas y credos andinos – católicos, etc. Gonzalo Portocarrero al estudiar la creencia ideológica y subjetiva de un profesor ayacuchano simpatizante al senderismo en relación a su creencia en los Pishtacos (personaje foráneo-explotador, letal y malvado... seres malignos) explica lo siguiente:

¿qué clase de marxismo es ese que resulta compatible con la creencia en pishtacos y, además, con ver en el presente lo que existió en el pasado?” más adelante continúa diciendo que se “...trata de comprender una mentalidad donde coexisten ideas que, a primera vista, parecen irreconciliables. La creencia en los pishtacos es muy anterior al marxismo, pero prepara su aceptación, en tanto dicha creencia supone un mundo polarizado entre buenos y malos. Y, de otro lado, el marxismo modifica la creencia tradicional, pues, gracias a su influencia, el mito se recicla en nuevas versiones, como aquella que señala que los pishtacos son contratados por empresas extranjeras o por el gobierno para sacarle la grasa a la gente pobre y venderla al primer mundo. (Portocarrero, 2014, p. 2012)

<sup>71</sup> Para un recuento histórico del retablo ayacuchano ver: (Degregori, (coord.) nov. 1992).

Este fenómeno en cual las creencias obtienen una significación múltiple y sincrética estaría presente en uno de los pisos del “Retablo 5 años de Guerra Popular.” (Figura 12) En él se representa a Abimael Guzmán levitando entre los cerros mientras supervisa el boicot realizado en las elecciones en Chuschi en 1980:

(...) tras la quema de ánforas en Chuschi, la cuota de espiritualidad se pone de manifiesto, aunque contradictoria con el marxismo pregonado en esta institución, se trata de la imagen de Abimael Guzmán elevado en los cielos y portando el rojo pabellón. Los análisis... nos llevan a descartar el ateísmo en la mayoría de sus seguidores (Toledo, 2003, p. 105)

Si la concepción marxista absorbida por la mentalidad subversiva proporcionó a los militantes un tipo de creencia de corte religioso, esta creencia a su vez debió insertarse en credos cristianos y andinos. Este complejo e interesante fenómeno también es una de las características propias del indigenismo subversivo<sup>72</sup>. Con todo, el indigenismo subversivo en su construcción artística, determinada por su ideología política, apela a la potenciación subjetiva (inconscientemente impregnada de creencias ajenas al marxismo: católica o andina) para desarrollar la insurrección rural.

En resumen, el presente capítulo repasado indaga sobre los antecedentes estéticos, políticos y culturales que expresamente, los artistas subversivos, definían como referentes o fuentes artísticas para su trabajo. En la representación del “indio” plasmada por José Sabogal se puede hallar algunos elementos creativos que los artistas subversivos suponían como un antecedente interior en su labor estética. Las consecuciones de todas estas vicisitudes relativas al indigenismo van a ir creando las bases para una expresión subversiva ligado al campo: el indigenismo subversivo. Último alcance del presente capítulo. A continuación, se examina el estudio de las bases ideológicas de esta experiencia subversiva en el arte.

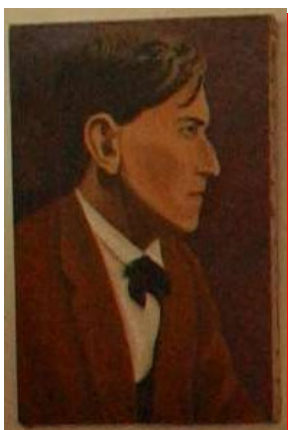
---

<sup>72</sup> Ver: capítulo III: Retablo del ILA

## CAPÍTULO II.

### Referentes teóricos del arte del PCP-SL: José Carlos Mariátegui y Mao Zedong.

#### 2.1 Mariátegui y el arte del PCP-SL.



**Figura 14. José Carlos Mariátegui**  
Anónimo (S/F). José Carlos Mariátegui [óleo sobre lienzo],  
obtenido el (20-02-2001) de: Museo DIRCOTE.

Históricamente, el quehacer artístico senderista absorbe de la cultura nacional, en consonancia con su ideología, un marco visual indigenista y una genérica crítica artística de Mariátegui.<sup>73</sup> Desde la representación del “indio” de Sabogal, hasta la del campesino armado subversivo, concurren dialécticamente elementos visuales de una tradición radical.<sup>74</sup>

La conocida frase: “Por el sendero luminoso de José Carlos Mariátegui”<sup>75</sup>, adquiere, en el plano estético, una gran trascendencia para el estudio del arte subversivo. Para el PCP-SL, las ideas de Mariátegui sobre el campesinado coincidían y se desarrollaban con las ideas de Mao Zedong. Retrospectivamente, para la dirigencia del PCP-SL el pensamiento de Mariátegui constituyó un elemento importante para la

<sup>73</sup> “Hemos leído bastante el artista y la época de Mariátegui para hacer pinturas.”. Entrevistado A1. Este capítulo plantea, a partir de las entrevistas, profundizar los referentes teóricos del arte subversivo, dos a saber: Mariátegui y Mao.

<sup>74</sup> El concepto se refiere a una continuidad o constante histórica de cambio maximalista que pasa dinámica e históricamente de la política al arte y viceversa. Ver: (Rénique, 30 de agosto de 2009), (Rénique, 2015).

<sup>75</sup> Esta frase viene del periódico mural que realizaba el FER. (Frente de estudiantes revolucionario) un núcleo influenciado por el Comité Regional "J.C. Mariátegui" liderado por Abimael Guzmán en Ayacucho en la década de los setenta.

construcción partidaria<sup>76</sup>. Sin embargo, la crítica artística de Mariátegui, absorbida por la reflexión subversiva, se descubre dispersa y poco sistematizada en varios artículos culturales del periódico “El Diario”<sup>77</sup> y en los testimonios de los artistas subversivos. No obstante, es en la práctica visual subversiva donde se puede hallar algunas referencias para relacionar el arte del PCP-SL y las ideas estéticas de Mariátegui. Para Mariátegui y el PCP-SL, las obras artísticas tratan de traducir, consciente o inconscientemente, la gravitación política de su tiempo. De ahí su interés por atraerla a un flanco de la lucha política:

El gran artista no fue nunca apolítico. No fue apolítico el Dante... No lo fue Víctor Hugo... No lo es Máximo Gorki. El artista que no siente las agitaciones, las inquietudes, las ansias de su pueblo y de su época, es un artista de sensibilidad mediocre, de comprensión anémica.<sup>78</sup>

Respectivamente, el estudio de las relaciones artísticas con los acontecimientos sociales y políticos, alinean, parcialmente, la crítica marxista entre Mariátegui y el PCP-SL. Para ambos, la notoriedad de una obra de arte responde a una compleja dialéctica entre el campo artístico y el contexto social. De igual manera, se observa el interés compartido por considerar la producción artística, un elemento importante para forjar en la esfera subjetiva las condiciones propias del advenimiento de un nuevo mito<sup>79</sup>: el socialismo.<sup>80</sup>

Uno de los puntos más importantes de esta comunión estética se concreta en el interés por la representación visual del hombre andino<sup>81</sup>. Este hecho es articulado con el objetivo estético-político de reivindicar a los sectores sociales más marginados.

Para José Carlos Mariátegui y el PCP-SL, el problema visual indígena era planteado desde una perspectiva política, que pretendía provocar, progresivamente, un interés por los problemas sociales desde el campo cultural. Para los artistas y dirigentes políticos del PCP-SL, encargados de sancionar el arte partidario, las imágenes y críticas artísticas de la revista *Amauta* y principalmente el arte socialista chino sirvieron como

---

<sup>76</sup> Ver: (PCP, octubre de 1975).

<sup>77</sup> Ver: Periódico “El Diario” 1987-1992.

<sup>78</sup> Esta cita de Mariátegui fue dicha de memoria en una entrevista por un artista subversivo. Para una ampliación del tema ver: (Mariátegui, 3 de agosto de 1921).

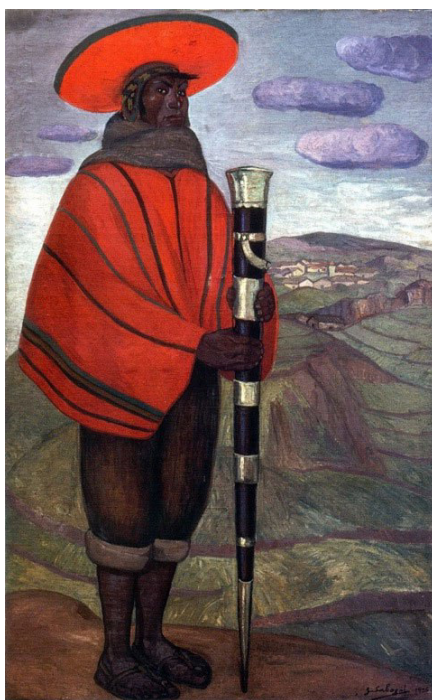
<sup>79</sup> Ver en el capítulo III: El mito socialista en el arte del PCP-SL

<sup>80</sup> “tenemos como ejemplo la propaganda social que hizo Mariátegui del indigenismo en su revista *Amauta*; el arte nunca se desliga de lo social y de lo político” entrevistado A2. Para algunos alcances sobre el tema de Mariátegui y su relación con la estética, lo político y lo social ver: (Castro, en Portocarrero, Cáceres, Tapia, 1995). Sobre el problema del Arte y la política desde el marxismo ver: (Sánchez, 1980 p.256).

<sup>81</sup> “Me preguntas sobre un referente artístico nacional, nuestro, bueno el indigenismo del *Amauta*” Entrevistado A2.



referentes para reivindicar visualmente al campesinado<sup>82</sup>. Al igual que el indigenismo en la revista *Amauta* el arte senderista reivindica más que denuncia: “Más que arte de denuncia, nosotros exaltábamos, reivindicamos al campesinado y a la guerra popular”<sup>83</sup>. A continuación, dos ejemplos donde el primer indigenismo pictórico promovido por Mariátegui y ejecutado por el pintor José Sabogal se cruza simbólicamente con el indigenismo subversivo en cuanto el interés político, la reivindicación estética y la representación misma del hombre andino. (Figuras 15 y 16).

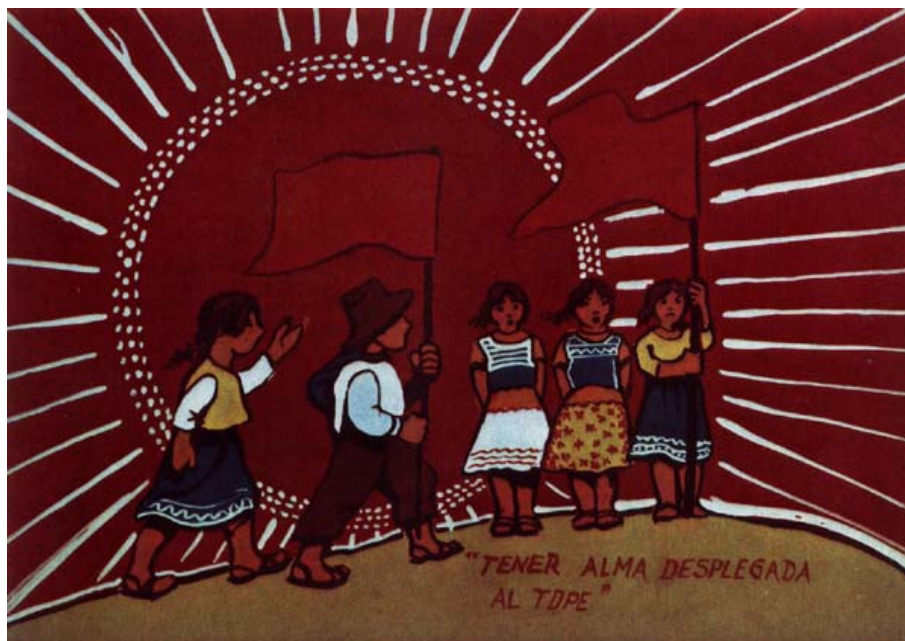


**Figura 15. Alcalde de Chincheros.**

Sabogal J. (1925). Alcalde de Chincheros (óleo sobre lienzo), obtenido el 20-09-2014 de: (Majluf, Wuffarden 2013)

<sup>82</sup> Estos referentes visuales llegaron virtualmente a fomentar “Entre los artistas populares del PCP-SL... el llamado “Arte de Nuevo Tipo”. Se trata de la creación de un arte que tenga carácter de clase y se ponga al servicio del pueblo, que en el contenido lleve un mensaje aleccionador y que guíe a las propuestas revolucionarias. Esta propuesta no es espontánea de los artistas populares pues recibe una fuerte influencia de José Carlos Mariátegui y de la Revolución Cultural China”. Ver: (Valenzuela, 2009. p. 120).

<sup>83</sup> Entrevistados A1, A2, A3, A4, A5. Al respecto los militantes del PCP-SL alcanzaron al autor un documento del PCCH sobre la mezcla del “realismo revolucionario con el romanticismo revolucionario”. Ver: Compañía de Opera de Pekín de Shanghai. (1969) Esforzarse por crear brillantes imágenes de héroes proletarios.” N° 11



**Figura 16. Tener el alma desplegada al toque.**

Anónimo (sin fecha). Tener alma desplegada al tope [óleo sobre tela], obtenido el (21-09-2014), de:  
<http://www.pagina-libre.org/MPP-A/Arte/Cuadro24.html>

En estas dos pinturas no solo confluye, en cuanto a su temática, la ausencia de denuncias sobre el hombre andino, sino su interés por el hieratismo de los personajes representados, de ello se desprende su contacto en la simbolización reivindicativa. Asimismo, podemos interpretar un hilo conector que se inicia con la reivindicación genérica del hombre andino en el primer indigenismo y termina con una reivindicación resuelta y extrema de unos campesinos armados. Partícipes militantes de la causa senderista.

Pero mientras en Mariátegui la reflexión estética es más amplia y profunda, en el PCP-SL la reflexión, en la mayoría de casos, es más circunscrita y limitada; de allí, por ejemplo, su falta de discernimiento de variados elementos progresistas insertos en expresiones artísticas no necesariamente marxistas<sup>84</sup>. En tanto Mariátegui rescataba el uso

<sup>84</sup> Sin embargo: “Pese a que se suele caracterizar a los simpatizantes del PCP como un manojo de provincianos resentidos y robotizados por consignas inmutables, el *background* cultural de estos grupos era de lo más diverso: Iba desde intérpretes de rock subterráneo (la tardía llegada del movimiento punk a Lima) hasta convencidos y expertos folcloristas, desde defensores de Brecht hasta seguidores de Grotowski (quienes consideraban al anterior, caduco), desde indigenistas autodidactas hasta jóvenes intelectuales bragados de Kafka o Zhiga Vertov. Como paradigmas de este arco podemos mencionar a nombres mayores como Víctor Zavala Cataño (dramaturgo especializado en teatro campesino) o Miguel Gutiérrez (novelista de fuerte acervo cosmopolita), ambos confesos valedores de la guerrilla maoísta, con mayor o menor integración orgánica en la misma.” (Garvich, en Cox 2004, p. 187).

de la imaginación en las obras suprarrealista<sup>85</sup>, el PCP-SL suprimía en los hechos, y virtualmente en sus críticas periodísticas y orales, elementos que Mariátegui rescataba del vanguardismo artístico de las primeras décadas del siglo XX.<sup>86</sup> Asimismo, Mariátegui distinguió en el arte elementos nuevos y revolucionarios, que aportarían a la construcción de una nueva “realidad” socialista, y elementos viejos o decadentes (Mariátegui, noviembre del 1926), que anunciaban la disolución del arte burgués. Resaltó, entre otras, la corriente suprarrealista y el indigenismo, ambas ligadas a la construcción de un orden nuevo.

“Amauta”, más precisamente el propio Mariátegui, acogió todas estas ideas bajo el manto unificador del “revolucionarismo”, detectando en cada manifestación –fuera esta indigenista, surrealista o simplemente de buen nivel<sup>87</sup>– una faceta progresista, asimilando de esta manera todo el fermento cultural e intelectual de aquellos años a sus propias posiciones. (Lauer, 1976, P. 86).

Efectivamente, su pensamiento convergente permitió el rescate selectivo de elementos artísticos progresistas, no obstante, prefirió obras más cercanas al pensamiento socialista<sup>88</sup>. Mariátegui apoyó, críticamente, en el ámbito internacional y nacional, al suprarrealismo y al indigenismo respectivamente. Todos estos puntos reflexivos existen bajo una estética inconclusa y en formación: tanto en Mariátegui como en el PCP-SL los

---

<sup>85</sup> “A pesar de que, como veremos, las concepciones Mariáteguianas acerca del arte y la sociedad fueron fragmentarias, su mirada frente al realismo preservó y desarrolló el costado crítico del marxismo. Además, se nutrió de la discusión estética en la vanguardia peruana. Mariátegui formuló su propia crítica al realismo, postuló la fecundidad de la fantasía y se constituyó en un exponente de la recepción peruana del surrealismo.” Ver: (Beigel, p. 51).

<sup>86</sup> Hay que tener en cuenta, para matizar el juicio, las opiniones post detención de Abimael Guzmán sobre el arte de vanguardia: “Es cierto que en este siglo, por la década de los 20, se expresó un significativo movimiento que implicó un cuestionamiento del arte clásico en la pintura, en la poesía, y hay cosas maravillosas, pero no podemos aceptar ni la negación de lo clásico, ni la promoción de su arte elitista imperialista. Esta época rompe en los 20 con la rigidez, con los moldes habidos para crear nuevas formas y eso es positivo; de acuerdo, pero en contra del desarrollo político, social, cultural, artístico de Grecia o Roma, es que enarbolaba el irracionalismo; aquí está lo monstruoso, por eso cuestiona el arte clásico y pone por las nubes el arte antiguo: anterior a Grecia y Roma, que son las formas sociales más desarrolladas de occidente”. (Guzmán, 1994-1995). Recuperado en: [http://www.bandera-roja.com/ptegonzalo\\_94\\_95.htm](http://www.bandera-roja.com/ptegonzalo_94_95.htm)

<sup>87</sup> En su reflexión cultural, Mariátegui destacaba las obras en sus partes más logradas y trascendentes. Su crítica convergente, le exigía analizar manifestaciones culturales que, pese a estar fuera de la reflexión socialista, tenían una gran calidad.

<sup>88</sup> Debatiendo con Luis Alberto Sánchez Mariátegui diría: “En el terreno puramente artístico, literario y científico, aceptamos la colaboración de artistas, literatos, técnicos, considerando sólo su mérito respectivo, si no tienen una posición militante en otro campo ideológico. Pero preferimos y distinguimos, por supuesto, la de los artistas y escritores que están integralmente en nuestra misma dirección. La presencia subsidiaria, o sólo episódica, de un intelectual sin posición combatiente, en esta revista, no representa una prueba contra su espíritu, porque para afirmar y definir éste existen pruebas mucho más numerosas y fehacientes. Podemos usarla, por ejemplo, como reactivo. “Amauta” tiene demasiada personalidad para inquietarse por la fortuita presencia de una idea o un sentimiento heterodoxos en sus páginas.” (Aquézolo, 1975, p. 92)

criterios estéticos no son sistemáticos ni orgánicos. “El pensamiento estético de Mariátegui estaba en plena formación cuando sobrevino su muerte y por eso sólo podemos reconstruir partes de un mosaico incompleto” (Beigel, 2003, p. 51). Por último, en las reflexiones estéticas del Amauta y del PCP-SL, el arte se sumerge en un proyecto de cambio radical, donde el trabajo visual debe participar en la construcción de una nueva sociedad. “Mariátegui apoyó al indigenismo, porque quería atraerlo para la revolución. Está pensando hacer lo mismo que con la literatura campesina rusa que ayudó a la revolución de octubre en la etapa pre-revolucionaria llamada Mujick”<sup>89</sup>.

Durante los años de 1971 y 1972, el PCP-SL realiza un estudio sistemático de las obras del Amauta y crea el Centro de Trabajo Intelectual Mariátegui (CTIM). En el CTIM se estudia exhaustivamente la obra del Mariátegui (Degregori, 2007, p.163, 165) a través de diversos esquemas orientativos, algunos referidos al arte: “El materialismo dialéctico: El marxismo y su desarrollo. Base y superestructura. Arte y literatura. Materialismo histórico: el marxismo-leninismo y su aplicación a la realidad concreta. Dogma.”<sup>90</sup>

En consecuencia se asevera, según consigna los disímiles artículos referidos al tema cultural del periódico “El Diario”, y según el estudio de los diferentes cuadros del PCP-SL, que esta organización toma principalmente del indigenismo pictórico la idea mariateguista de reivindicar o glorificar la imagen del campesino para atraerlo a un proyecto maximalista.<sup>91</sup> Pero, mientras en el indigenismo la temática, en general, representa la vivencia enaltecida del hombre andino, en las obras subversivas esta vivencia se realza en relación a la “lucha revolucionaria” (Ver: figura 17). Las obras indigenistas resultan ser entonces, una suerte de modelos básicos para el trabajo visual partidario. En todos los casos, su enfoque priorizaba el carácter bélico de los campesinos armados. El siguiente cuadro muestra, a diferencia con el indigenismo “clásico”, la inserción del trabajo artesanal en su composición. Específicamente, en la manufactura elaborada en alto relieve, a través de hilos y agujas, del piso y la bandera. Se anula así la diferencia entre arte y artesanía, y se agrega estructuralmente la composición bélica.

---

<sup>89</sup> Entrevistado A3. Con respecto a la idea citada por el artista subversivo Mariátegui diría que: “Este indigenismo, que está sólo en un periodo de germinación... podría ser comparado, salvadas todas las diferencias de tiempo y espacio, al “mujikismo” de la literatura rusa pre-revolucionaria. El “mujikismo” tuvo parentesco estrecho con la primera fase de la agitación social en la cual se preparó e incubó la revolución rusa.” En: (Aquezolo, 1976, p. 32).

<sup>90</sup> Ver: Anónimo. (S/F) Esquemas de estudio de Mariátegui. Recuperado en: <http://www.Mariátegui.eu/>

<sup>91</sup> “El trabajo artístico del partido capta la idea de Mariátegui sobre la reivindicación del campesino para la construcción del socialismo .” Entrevistado A3.



**Figura 17. Anónimo PCP-SL.**

Anónimo (sin fecha). Sin nombre. [Pintura en alto relieve elaborado con resina; trabajo artesanal de hilos en el piso y la bandera], obtenido el (20-09-2014), de: Museo DIRCOTE.

## **2.2 Sobre el indigenismo revolucionario de Mariátegui y el arte del PCP-SL.**

El PCP-SL, al atender la postura de Mariátegui sobre el rol del campesinado<sup>92</sup> en la revolución, crea una relación histórica e ideológica que influye como referente visual en los artistas subversivos: “Mariátegui –dice un documento del PCP-SL- se preocupó siempre por la construcción del PCP en el campo. Hablando sobre un activista campesino de la época decía: “El ‘nuevo indio’ espera. Tiene una meta... Urviola representa la primera chispa de un incendio por venir. ... hoy la sierra está preñada de Espartacos”.<sup>93</sup>

<sup>92</sup> El rol del campesinado para Mariátegui es revolucionario, a la vez que basamento del partido socialista fundado por él. Para Mariátegui la primera tarea socialista en el Perú era la liquidación de la feudalidad. (Mariátegui, 11 de marzo de 1927) Es decir, el interés por el campesinado es estructural y atraviesa todo su ideario. Mariátegui aporta al socialismo peruano precisamente cuando “descubre” el “drama” campesino y plasma sus tareas. La peruanización del Perú, como rezaba la genial frase, peruanizó también el ideario socialista.

<sup>93</sup> En: (PCP, agosto de 1976). Recuperado en: <http://www.cedema.org/ver.php?id=625>. El entrevistado A4 dijo al respecto: “Hay un documento del partido que habla sobre Mariátegui y la organización del campesino, ese documento claro que lo recordamos y lo tenemos en cuenta en nuestro trabajo artístico”

Mariátegui, con su célebre escrito “El Problema del indio” revoluciona una serie de reflexiones sociales que repercuten vigorosamente en la escena artística local, específicamente en las obras indigenistas de su tiempo<sup>94</sup> (Palacios, 2009, p. 241). En la interesante polémica del indigenismo (1927), realizada entre José Carlos Mariátegui y Luis Alberto Sánchez, (Aquezolo, 1987) el Amauta define y aclara el concepto de indigenismo en relación con el socialismo<sup>95</sup>. Fernanda Beigel, una estudiosa de la estética política de Mariátegui, nos explica que el

(...) “indigenismo revolucionario” constituyó una aleación entre el vanguardismo indigenista y el socialismo marxista. Es decir, entre los nuevos modos de representación que venían de la mano de José Sabogal, Luis E. Valcárcel, Carmen Saco, los hermanos Alejandro y Arturo Peralta, César Vallejo, entre otros, y el proyecto de “Nuevo Perú” que se podía ejecutar mediante una refundación de la nacionalidad peruana” (Beigel, 2003, p. 23, 24).

El indigenismo revolucionario entonces fue parte de un proyecto que buscó aunar, estratégicamente, la producción cultural con la revolución socialista en el Perú:

Lo que afirmo, por mi cuenta, es que de la confluencia o aleación de “indigenismo” y socialismo, nadie que mire al contenido y a la esencia de las cosas puede sorprenderse. El socialismo ordena y define las reivindicaciones de las masas, de la clase trabajadora. Nuestro socialismo no sería, pues, peruano, -ni sería siquiera socialismo- si no se solidarizase, primeramente, con las reivindicaciones indígenas.<sup>96</sup> (Mariátegui, 25 de febrero de 1927)

Asimismo, al crear una asociación entre el arte y política socialista, la revista Amauta ideó gradualmente una imagen representativa de esta unión.<sup>97</sup> Toda la potencialidad reflexiva, en el campo estético y político, quedó configurada en esta nueva imagen del “indio”. En esta imagen-símbolo queda entonces sintetizada la expectativa de resolver el problema nacional del campesinado:

Todos estos emprendimientos coincidían en señalar que el único camino para cambiar la mirada estética... se alojaba en una transformación social de mayor envergadura,

---

<sup>94</sup> Es el caso específico de su estrecha relación con el padre del indigenismo José Sabogal. Mariátegui no sólo influye en la obra de Sabogal, sino que también el pintor es de gran influencia para el Amauta. Recordemos que fue bajo su influencia que Mariátegui le llamó “Amauta” y no “Vanguardia” a su insuperada revista.

<sup>95</sup> “Confieso haber llegado a la comprensión, al entendimiento del valor y sentido de lo indígena (...) por el camino – a la vez intelectual, sentimental y práctico- del socialismo” (Mariátegui, 25 de febrero de 1927).

<sup>96</sup> (Mariátegui, 25 de febrero de 1927) “Más que plantearlo como un indigenismo revolucionario, simplemente nos influye de Mariátegui su apoyo al arte indigenismo que él quiso atraerlo a la revolución. A Sabogal creo.” Entrevistado A5

<sup>97</sup> Ver: Capítulo I Amauta y Sabogal.

alimentada por los vientos de la revolución rusa, la revolución mexicana y la reforma universitaria. el indigenismo revolucionario resumía, para Mariátegui, las aspiraciones culturales y políticas de su proyecto.<sup>98</sup> (Entrevista a Fernanda Beigel, 20 de junio de 2004)

De esta manera, el indigenismo revolucionario es la traducción artística inicial de la incorporación del campesino al proceso revolucionario organizado y condicionado por Mariátegui. Para los artistas y cuadros del PCP-SL el arte partidario es la continuación artística y política de la postura de Mariátegui frente al arte indigenista y la revolución socialista:

Mariátegui promueve y fomenta la representación del campesinado para ampliar su política revolucionaria, eso corresponde a su tiempo porque era el inicio, la constitución del partido. Nosotros continuamos las ideas revolucionarias de Mariátegui haciendo la lucha armada en el ochenta, esa continuación no se da sólo en el ámbito político ojo sino también en el artístico, es decir ya no pintamos al campesino desarmado como lo sí lo promocionó Mariátegui sino que lo pintamos con su fusil<sup>99</sup>. (Entrevistado A7)

Para la lectura subversiva, el trabajo visual partidario desarrolla históricamente el indigenismo revolucionario de Mariátegui. Es decir, que la temática subversiva referida al indígena armado estaría desarrollando la idea de Mariátegui de unir el indigenismo al socialismo. En este punto un artista subversivo señala: “pero no solo es el cambio de tema, eso es fácil, lo principal es que el tema estaba en relación directa con la realidad, que era la guerra.”<sup>100</sup>

Visto de esta manera, la reflexión específica iniciada por Mariátegui sobre el indigenismo revolucionario tiene su consecuencia lógica (“desarrollo”) en el momento en que los pintores del PCP-SL representan al campesino armado. Más aun cuando son los propios artesanos campesinos que hacen su propio arte y reflejan su propia experiencia subversiva: “ojo, no solo pintamos desde Lima campesinos armados, sino que los propios campesinos hicieron su arte con temas de la guerra popular.”<sup>101</sup> Es decir, ya no es un arte elaborado exclusivamente por artistas mestizos de clases medias (como lo fue en el primer

---

<sup>98</sup> Entrevista a Fernanda Beigel. (20 de junio de 2004) Recuperado en: <http://www.losandes.com.ar/notas/2004/6/20/cultura-114171.asp> Sobre el punto, algunos artistas subversivos manifestaron que “nosotros consideramos que la imagen indigenista es limitada, pero en su momento estuvo bien, nosotros creemos la hemos desarrollado porque la imagen del campesino armado representa mejor la guerra popular, la revolución” Entrevistado A5.

<sup>99</sup> Entrevistado A7.

<sup>100</sup> Entrevistado A7

<sup>101</sup> Entrevistado A7

indigenismo), sino uno hecho por los mismos campesinos.<sup>102</sup> Se indica también que estos trabajos artísticos tuvieron cómo referente iconográfico imágenes reales de campesinos armados, más que reproducciones de cuadros indigenistas<sup>103</sup>. Dentro de los trabajos artísticos elaborados por artistas subversivos destacan los que componen una mezcla de pintura y trabajo manual: retablos, canastas de mimbre, pinturas con trabajo hilado, tablas de Sarhua, etc., que “llegaban desde todas las provincias, regiones.”<sup>104</sup> Asimismo, es importante repetir que el arte del PCP-SL resolvería el problema planteado por Mariátegui entre arte indigenista y arte de indígena. Pues los hacedores del arte son los mismos campesinos.

Para Mariátegui el arte realizado por José Sabogal y su grupo, era un arte indigenista y no de indígenas. Sólo el arte realizado por los propios indígenas produciría un arte más cercano a su mundo subjetivo. En síntesis, se postula que el arte popular del PCP-SL, desarrollado en las zonas rurales y producidos por campesinos-subversivos, cesan y quizás resuelven la crítica de exterioridad planteada por Mariátegui.<sup>105</sup> En último término, se postula que la imagen del “indio” del indigenismo revolucionario de Mariátegui se desarrolla con el campesino armado senderista, conclusión última del ingreso del “indio” al proyecto socialista planteado por Mariátegui.

Finalmente, hay que precisar que los referentes ideológicos de los artistas subversivos fueron principalmente los documentos del partido sobre José Carlos Mariátegui y algunos escritos del Amauta sobre el tema, más que las pinturas indigenistas proyectadas en la revista Amauta.

---

<sup>102</sup> Fueron artesanos - campesino los que produjeron muchas obras artísticas donadas al PCP-SL. Entrevista A3.

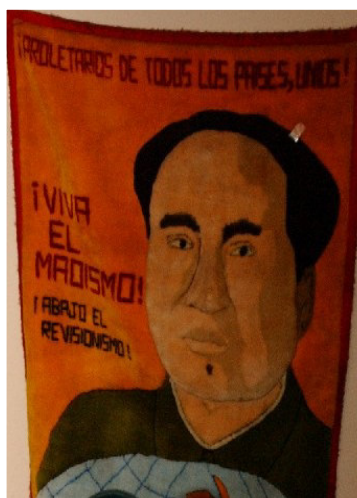
<sup>103</sup> “yo pinté campesinos armados cuando estuve en Ayacucho, luego estudié y conocí las imágenes del indigenismo de Sabogal, por ejemplo, etc.” Entrevistado A7

<sup>104</sup> Entrevistado A7

<sup>105</sup> Ver: capítulo I.



### 2.3 Mao y el arte del PCP-SL. Por el sendero de Yenán.



**Figura 18. Mao Zedong. PCP-SL,**

Anónimo (1986). ¡Viva el maoísmo! ¡Abajo el revisionismo! [Alfombra], obtenido el (09-02-2001), de: Museo Dircote

Aunque derrocada, la burguesía todavía trata de valerse de las viejas ideas, cultura, hábitos y costumbres de las clases explotadoras para corromper a las masas y conquistar la mente del pueblo en su esfuerzo por restaurar su poder.

Mao Zedong.

El PCP-SL afirma que uno de sus más altos aportes a la doctrina socialista es haber situado al Maoísmo como “nueva, tercera y superior etapa del marxismo”. (Guzmán, 1988) De este hecho deriva el gran prestigio que tuvieron, entre sus filas, los escritos de Mao Zedong sobre el arte: “Uno de los textos más leído sobre arte entre nosotros fue “El foro de Yenán de Mao.”<sup>106</sup> En efecto, las ideas de Mao sobre el arte expuestas en “El foro de Yenán” se configuran como un clásico en el sub-campo estético de la insurgencia peruana.

A continuación, se estudia el referido documento (Zedong, 1942) elaborado por el máximo dirigente chino. En primer lugar, hay que advertir que este escrito se plasmó en medio de un frente anti japonés, conformado por el Partido Comunista Chino (PCCH) y el Kuomintang<sup>107</sup>. Este frente tuvo como objetivo principal, expulsar del territorio chino al ejército japonés. Asimismo, el PCCH desarrolló otras tareas. Una de las cuales fue desenvolver un trabajo político específico en el arte, apuntando a ganar militantes y

<sup>106</sup> Entrevistado A6.

<sup>107</sup> El Kuomintang o Partido Nacionalista Chino es un partido que nació después la Revolución de Xinhai de 1911, que destronó a última dinastía Qing. El Kuomintang hizo alianza con los comunistas chinos hasta su ruptura en 1927. Ver: (Fernández, 2001)

engrosar sus filas para la revolución China. Justamente, esta parte del trabajo estudia las ideas principales del foro que más influencia tuvo en los artistas del PCP-SL. Referentes teóricos que con cierta regularidad iban dirigiendo la producción visual senderista. Sin embargo, cabe explicar, que esta parte de la investigación solo presenta las ideas del foro que con mayor constancia circularon entre los artistas y cuadros encargados de realizar y sancionar las obras visuales. Finalmente, si bien el foro fue un texto muy comentado, su comprensión fue principalmente práctica y relacionada siempre con la guerra. “Yo, y te diría que la mayoría, íbamos interiorizando el foro poco a poco en la práctica, más que en la teoría.”<sup>108</sup>

¿Qué postulados transmite Mao Zedong en el foro de Yenan? El 2 de mayo de 1942, Mao expuso lo que él consideraba las relaciones correctas entre el trabajo revolucionario en general y el trabajo artístico y literario en particular. Buscó así determinar el camino más conveniente para el desarrollo del arte y la literatura en la revolución China. El líder chino, propone que el trabajo artístico debe ayudar a las demás actividades del partido para derrotar al ejército enemigo. Según Mao Zedong, el arte debe ser una poderosa arma que facilite la unidad y la educación del pueblo. Por su parte, en el Perú, Abimael Guzmán y un grupo de seguidores, utilizaron desde muy temprano imágenes artísticas de terceros en diversas publicaciones políticas. Por ejemplo, en la década de los sesentas (1964) en el periódico Bandera Roja, el líder del PCP-SL firmaba sus escritos bajo el seudónimo de “el guerrillero”, acompañado de la imagen de un Morochuco portando su fusil (Guzmán, setiembre del 1992)<sup>109</sup>; de igual manera, se usaban imágenes de Lenin extraídas de las obras muralistas del mexicano Diego Rivera. Posteriormente, en la etapa bélica partidaria, se registra también afiches desde los primeros años de la guerra interna<sup>110</sup> (figura 19). De igual forma se constata un copioso uso de frases de tinte épico en varios documentos partidarios: “... la sesión preparatoria de la II sesión plenaria del Comité Central empezó el 17 de marzo con un informe del Buró Político, presidido por las citas sacras de rigor... “sufrir una derrota, [decía Lenin] comenzar de nuevo, rehacerlo todo (...) debemos decirnos la verdad por amarga y dura que sea.” (Gorriti, 1990, P. 50).

<sup>108</sup> Entrevistado A5.

<sup>109</sup> Entrevista de Abimael Guzmán II-B en el SIN. (Aprox. setiembre 1992) En: <http://www.youtube.com/watch?v=zyZMsajYz7Y> minuto: 0:40.

<sup>110</sup> Para observar trabajos artísticos subversivos de apoyo a la guerra interna ver: Luminosa trinchera de combate. En: <http://www.youtube.com/watch?v=biDWUlef8lQ>.



**Figura 19. 5 años de guerra popular.**

Anónimo (1985). 5 años de guerra popular. [Afiche], obtenido el (5-03-2002) de: <http://www.pagina-libre.org/MPP-A/Arte/Afiche1.html>

Como se mencionó, el foro de Yenán se desarrolló en el periodo de la Guerra de Resistencia contra el Japón (1937 – 1945), donde el Partido Comunista de China (PCCH) y el Kuomintang acuerdan defender China ante el ataque japonés. Un primer punto que aborda Mao en su primera intervención, es el asunto referido a la posición de clase. Es decir, a la tenencia de un espíritu comprometido con la lucha del pueblo chino y el PCCH. Esta reflexión sobre la posición de clase de Mao, será asimilada por Abimael Guzmán en múltiples prácticas partidarias, por ejemplo, en el entendimiento de Mariátegui. (Guzmán, 1968) El líder del PCP-SL, sentenciaba, de manera similar, la adopción de una posición de clase para entender espiritual e integralmente la obra de José Carlos Mariátegui. A continuación, un fragmento de la práctica de ese principio en la organización subversiva.

## 2.4 Posición de clase.

El concepto llamado “posición de clase” se relaciona, en el orden subjetivo, con criterios referentes a la voluntad y la actitud del militante senderista. La posición de clase, según la doctrina subversiva, es el sentimiento sincero y profundo de apoyar al pueblo y a la revolución. En 1968, una disertación realizada por Abimael Guzmán en la Universidad San Cristóbal de Huamanga de Ayacucho, delineaba el entendimiento de Mariátegui a partir de “tres cosas básicas”: Posición de clase, ideología Marxista-leninista y método materialista dialéctico. Guzmán entendía que el obstáculo para entender al Amauta, no era la falta de inteligencia, sino la falta o carencia de una posición de clase.

De los tres puntos, el primero relaciona lo subjetivo con la lucha concreta: “Mariátegui tenía una posición de clase proletaria, estaba de lado de los explotados... Mariátegui sentía en carne viva lo que sentían las masas explotadas de nuestro país y lo que sentía lo tradujo...en acción concreta y palabra escrita.” (PCP, 1975) Estas ideas sobre “conciencia de clase y sentimiento de clase” (PCP, 1975), formaban parte del imaginario del artista subversivo: “pintábamos con sentimiento de clase”<sup>111</sup>.

Asimismo, es importante resaltar el interés que da Abimael Guzmán a la dimensión emocional para la ponderación de los dirigentes partidarios:

yo no digo que los dirigentes deben ser altamente ilustrados, no creo en eso, creo que primero que nada deben tener posición de clase que estén del lado del pueblo, porque si están del lado de ellos, de su posición, sienten como ellos, tienen su voluntad, quieren lo que ellos quieren y piensan como piensan ellos....<sup>112</sup>

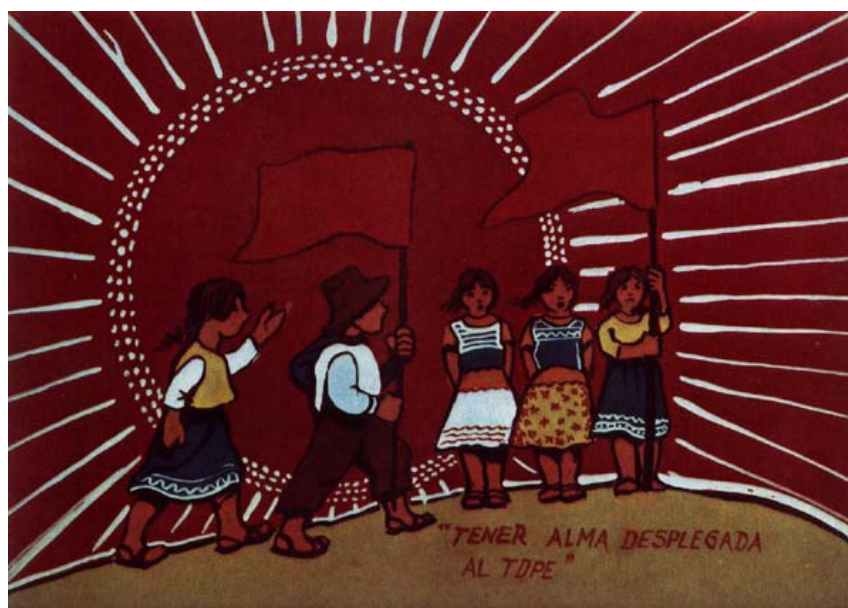
La apelación a los sentimientos y a las emociones es un aspecto político fundamental en la constitución y temple del militante subversivo. Es precisamente en ese espacio subjetivo donde el arte obtenía su alimento. (Figura 20)<sup>113</sup>

---

<sup>111</sup> Entrevistado A7.

<sup>112</sup> Entrevista a Abimael Guzmán I en el SIN: (Aprox. setiembre de 1992-A).  
<http://www.youtube.com/watch?v=nLquH4sozkY> Minuto 40:30

<sup>113</sup> La figura 20 propone una metáfora devenida de la relación entre el sol rojo omnipotente y la actitud desbordante de los campesinos marchantes. Este dialogo se instrumenta especialmente por el efecto omnívoro de las potentes radiaciones del sol rojo que envuelve hasta lo más íntimo de toda la escena.



**Figura 20. Tener alma desplegada al tope**

Anónimo ( S/F). Tener alma desplegada al tope [Pintura], obtenido el ( 22-03-2002) de <http://www.pagina-libre.org/MPP-A/Arte/Cuadro24.html>

## 2.5 Un arte con fines educativos.

Para Mao, igual que para el PCP-SL<sup>114</sup>, el pueblo posee también muchos defectos. Si a los enemigos del PCCH había que denunciarlos y criticarlos implacablemente; a los camaradas, amigos y pueblo en general, había que educarlos y ayudarles a superar errores para que ellos mismos sean capaces de corregirlos:

El pueblo también tiene defectos. En las filas del proletariado, aún hay muchos que conservan ideas pequeño burguesas, y tanto los campesinos como la pequeña burguesía urbana tienen ideas atrasadas; esto constituye un lastre en su lucha. Debemos educarles y ayudarles, pacientemente y por un largo período, para que se desprendan de ese lastre y luchen contra sus propios defectos y errores, de suerte que puedan avanzar a grandes pasos... Nuestras obras deben ayudarles a unirse, a progresar y a llevar adelante su lucha con una sola voluntad, a desechar lo atrasado y desarrollar lo revolucionario, y en ningún caso lo contrario. (Zedong, 1942)

En 1989, dos lingüistas proponen que el mensaje textual, oral y visual del PCP-SL había logrado constituirse en una suerte de contra-texto educativo, vale decir, en un

<sup>114</sup> Sin embargo hay que considerar que el PCP-SL en el ámbito político y militar en lugar de educar pacientemente al campesinado para ganárselo, desarrolló un método autoritario, vertical y de eliminación física en el campo. Ver: (Degregori, 1996) Recuperado en: <http://archivo.iep.pe/textos/DDT/laderrotadesendero.pdf>

discurso alternativo frente a una educación oficial ausente: “de allí que esta aproximación a SL, como sistema alternativo de educación nos lleve a considerarlo como un sistema sano frente a la patología del sistema oficial. Con todas las implicaciones que ello conlleva.” (Biondi y Zapata, 1989, P. 43) Estos modos educativos son expresados, según los autores, mediante la elaboración de grafitis o trabajos visuales:

La información de los grafitis será reiterativa, muy didáctica y de aparente espontaneidad, pero siempre obedece a la preocupación educativa... nos interesa en este análisis comprobar cómo también a nivel del grafiti, Sendero Luminoso no pierde de vista su preocupación educativa y, en este sentido, comprobar cómo los muros de la ciudad o el campo son convertidos por este movimiento en la pizarra de la escuela. (Biondi y Zapata. 1989, p. 83)

Este elemento didáctico y educativo es una característica muy acentuada en el arte del PCP-SL. “Nosotros llamábamos a las paredes pizarras, creo que había una pintura sobre ese punto”<sup>115</sup> (Figura 21)



**Figura 21. No votar PCP-SL**

. Anónimo ( S/F). ¡No votar! [pintura], obtenido el (17-03-2003), de: <http://www.pagina-libre.org/MPP-A/Arte/Cuadro7.html>

<sup>115</sup> Entrevistado A2

## 2.6 ¿Para quiénes se producen las obras artísticas y literarias?

Un punto muy importante que Mao reitera está referida a la orientación que deben tener las obras producidas por los artistas del partido: “¿Para quiénes se producen las obras artísticas y literarias?”. La respuesta, esbozada por Mao, indica que las obras deben estar dirigidas para los “obreros, campesinos, soldados y cuadros.” (Zedong, 1942) Aquí surge una interesante crítica. Mao observa que muchos trabajos artísticos no pudieron captar sincera y profundamente los sentimientos del pueblo. Este problema, explica Mao, es debido a la falta de inmersión de los artistas en el seno de la población. La consecuencia directa de este divorcio crea que los artistas se pretendan ““héroes sin escenario donde realizar sus proezas””, por eso “las masas no aprecian la conversación altisonante de ustedes”. De igual manera advertía que si los artistas “quieren que las masa los entienda y si desean transformarse en parte de ellas, tendrán que decidirse a emprender un largo y penoso proceso de reeducación.” (Zedong, 1942) Los escritos del PCP-SL recalcan mucho la necesidad de fundirse con las masas para poder conocerlas a fondo y transformar el espíritu pequeño burgués en uno proletario. En los hechos hay historias que confirman, pero también que niegan esta máxima maoísta. Empero, la pregunta clave es la siguiente: ¿El arte y los artistas subversivo del PCP-SL llegaron a reflejar en sus obras una comprensión profunda del campesino o del pueblo en general? Si bien existen disímiles respuestas, se postula que a través del análisis de una obra artística subversiva se puede precisar el nivel de cercanía que tuvo la organización para comprender el mundo espiritual del pueblo.

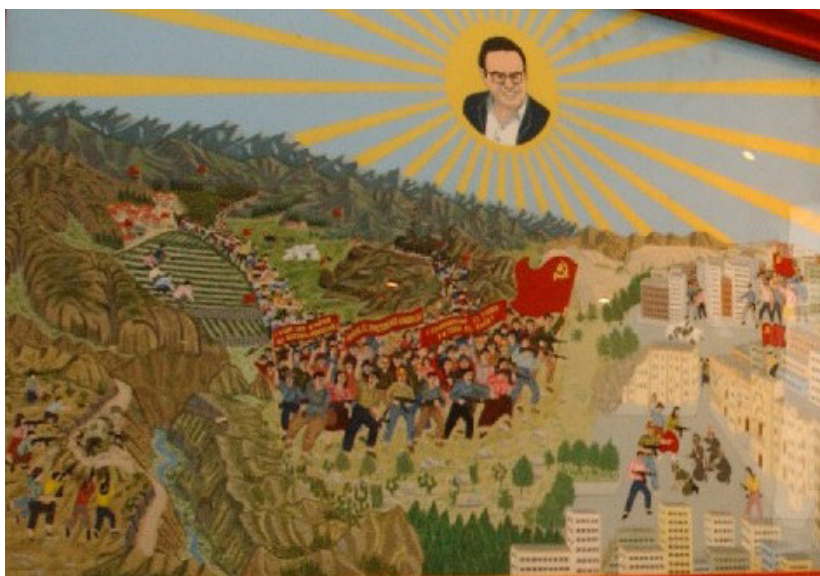
El siguiente cuadro senderista sintetiza un desencuentro significativo entre el PCP-SL y las masas populares. Negando la máxima maoísta de dirigir el arte cabalmente hacia el pueblo. Sumariamente, el cuadro describe una escena triunfante donde los militantes de la organización transitan victoriosamente del campo a la ciudad. En el cielo los ilumina un sol con el rostro de Abimael Guzmán. Este último elemento estaría significando el “Pensamiento Gonzalo”<sup>116</sup>. Asimismo, los haces de luz que irradia toda la escena, describen metafóricamente la influencia de su pensamiento sobre los hechos ahí acontecidos. Sin embargo, esta escena victoriosa, paradójicamente connotaría los problemas estratégicos del líder del PCP-SL. El trabajo visual resume las dificultades ideológicas que fueron albergando una línea errónea partidaria ultra izquierdista, que bajo

---

<sup>116</sup> Según el PCP-SL es la aplicación de la ideología marxista a la realidad específica peruana.



una concepción burguesa que centraba en el individuo (Abimael Guzmán) como eje histórico, fue llevando a la organización a la derrota. En realidad, la imagen refleja la fantasía que tuvo la dirección al imponer el equilibrio estratégico. (Concepto que debió reflejar una paridad real de las fuerzas militares del PCP-SL con las del estado peruano.) Produciéndose así una obra tergiversadora de la realidad, por lo tanto no para el pueblo, sino para la adulación e individualismo del propio líder. Cabe resaltar la carga simbólica que pudiera tener subconscientemente la imagen del sol y el rostro de Abimael en la tradición cultural peruana específicamente andina.<sup>117</sup> (Figura 22).



**Figura 22. Sin título**

Anónimo (S/F), (S/T) [óleo sobre lienzo], obtenido el (14-02-2002) del Museo DIRCOTE. Hierático

## 2.7 Tomar lo viejo para hacer lo nuevo

Mao vuelve a participar en las conclusiones del foro el 23 de mayo de 1942, ahí sintetiza algunos de los puntos abordados durante todo el evento. El líder chino reitera que al discutir cualquier problema se debe aplicar la teoría marxista del conocimiento (Zedong, 1971), es decir que se debe partir de los hechos y no de definiciones. “Del mismo modo debemos proceder en nuestra presente discusión sobre el trabajo artístico y literario.” (Zedong, 1942) Complementariamente, Mao analiza la escena nacional y la escena internacional y refrenda la idea de un trabajo artístico para el pueblo. Para Mao las obras de arte, al encontrarse bajo una influencia política determinada, llevan intrínsecamente la

<sup>117</sup> Las imágenes que desean “santificarse” han usado desde la primera evangelización en el Perú (Estenssoro, 1998) iconos que poseían previamente una concepción sagrada. Es el caso de la relación premeditada, usada como herramienta para ejercer influencia y dominar ideológicamente, entre el sol (Inti) y el dios del cristianismo (Gisbert, 1994).



lucha de clases en su interior.<sup>118</sup> En el Perú, las ideas sobre la lucha de clases y el arte fueron asumidas como algo inherente al arte partidario: “la lucha de clases se representó en la pintura principalmente a través de la guerra popular.”<sup>119</sup> (Figura 23)



**Figura 23. El poder nace del fusil PCP-SL,**  
Anónimo (S/F). El poder nace del fusil. [Oleo sobre lienzo], obtenido el (15-03-2003) de: <http://www.pagina-libre.org/MPP-A/Arte/Cuadro2.html>

Para Mao, la lucha de clases no significó anular la capacidad crítica marxista para rescatar elementos artísticos valiosos de otras clases sociales del pasado y del extranjero:

“Debemos recoger la rica herencia y las buenas tradiciones del arte y la literatura que nos han legado las épocas pasadas de China y del extranjero, pero el objetivo será siempre servir a las grandes masas populares. No nos negamos a utilizar las formas artísticas y literarias del pasado, pero en nuestras manos, estas viejas formas, remodeladas y con un nuevo contenido, se convierten en algo revolucionario al servicio del pueblo.” (Zedong, 1942, p 76)

De igual manera, esta característica del trabajo visual estuvo presente, con elementos más o menos logrados en el arte del PCP-SL. El arte partidario transformaba las letras de las canciones andinas y criollas, vinculadas a las clases dominantes, y les imprimía mensajes partidarios. (Agüero, 2012, P. 14,16) Otro caso similar, es el trabajo de

<sup>118</sup> “El presidente Mao enseña bien claro que el arte debe servir a profundizar la guerra popular y ésta no es más que la lucha de clases en el más alto nivel” Entrevistado A7.

<sup>119</sup> Entrevista do A6.

cestería realizado en los penales<sup>120</sup>. La cestería (Villegas, 2001) es un trabajo artístico elaborado mediante técnicas tradicionales que usa las fibras vegetales blandas para su confección. Esta técnica tradicional se ha combinado con la pintura<sup>121</sup>, históricamente más reciente en el quehacer artístico peruano. (Figura 24)



**Figura 24. Pintura en mimbre PCP-SL**

S/T [pintura y canastilla de mimbre], obtenido el (15-04-2003) de: Museo DIRCOTE

En estas canastas se mezclan y confluyen la pintura con temas subversivos y las técnicas tradicionales.

## **2.8 Cómo servir al pueblo desde el arte. Popularización y elevación**

Para Mao, este problema se resuelve mediante la popularización y la elevación. Es decir, las obras artísticas, sirviendo al pueblo revolucionario, deben pasar de lo simple a lo complejo o viceversa. La popularización consiste en producir o reproducir obras de fácil comprensión para las mayorías. Por ejemplo, en el caso de la revolución china, la necesidad de aquellas condiciones exigía un arte simple y sencillo para la lucha del pueblo chino: “... la necesidad primordial no es de “más flores en el brocado” sino de “leña en medio de la nevada”” (Zedong, 1942) Esta popularización se ejecutaba, fundamentalmente, entre los obreros, campesinos y soldados. Asimismo, la popularización creaba las bases para ir elevando, gradualmente, el nivel de comprensión artística del pueblo en función a la revolución China.

(...) por eso, para nosotros la elevación se basa en la popularización, mientras que la popularización es guiada por la elevación. Precisamente por esta razón, lejos de constituir un obstáculo para la elevación, la popularización de que hablamos proporciona una base

<sup>120</sup> Asimismo, se hacía mucho trabajo artístico en el campo. ““Había muchas artesanías que venía del campo, presentes para el presidente o para conmemorar fechas importantes del partido, etc.” entrevistado A4

<sup>121</sup> Para especificar el punto ver: “El indigenismo subversivo” Capítulo I.

para la elevación que realizamos ahora en escala limitada, y prepara las condiciones necesarias para elevar en una escala mucho mayor en el futuro. (Zedong, 1942)

Cabe mencionar que la elevación de las obras artísticas y literarias no significa su elevación hacia un arte burgués, sino una ascensión creativa y original hacia el nuevo arte proletario<sup>122</sup>. Asimismo, Mao llamó la atención sobre el gran trabajo de elevación artística y literaria para los cuadros partidarios (dirigentes), ya que sólo a través de los cuadros directivos, considera Mao, se puede educar y guiar a las masas. En el caso peruano, los trabajos artísticos del PCP-SL pueden clasificarse alternativamente bajo los criterios de popularización y elevación. Por ejemplo: los cuadros y trabajos artísticos incautados por la DINCOTE en la casa de Monterrico, que por su calidad presume una selección previa dirigida a crear una suerte de museo subversivo, pueden considerarse como trabajos de elevación, donde la factura y composición final se esmeran por lograr una obra de calidad. Por otro lado, los trabajos de popularización se pueden encontrar en los afiches, que con sus masivas reproducciones tenían como objetivo central divulgar, en la mayoría de los casos, obras modelos de mejor calidad. Pero, no solamente los afiches tenían la función de popularizar imágenes que creaban cierta identidad y reconocimiento entre los seguidores o simpatizantes. También un ejemplo muy claro de popularización en el arte subversivo fueron los llamados documentos gráficos. Algunos de ellos narran visualmente el inicio de la guerra interna en el Perú. (Figura 25 y 26)



**Figura 25. Ejemplo de popularización**  
Anónimo (S/F). S/T [Folleto],  
obtenido el (12-03-2002) de: (Fuente propia)



**Figura 26. Ejemplo de elevación.**  
Anónimo (S/F). S/T [óleo sobre lienzo],  
obtenido el (12-03-2002) de MUSEO DIRCOTE

Ejemplo de popularización y elevación sobre el mismo tema.

<sup>122</sup> Sobre el punto un miembro del PCP-SL argumenta: “El arte debe ser sencillo, con un mensaje que el pueblo entienda y comprenda. Poco a poco se debe ir elevando el nivel para educar más al pueblo” Entrevistado A3.

Con todo, Mao Zedong resume las ideas de elevación y popularización resaltando la importancia de ambas en el quehacer artístico partidario. Asimismo, recalca que estas ideas deben de estar siempre en contacto permanente con la fuente principal del artista comunista: la vida del pueblo. Finalmente, las figuras 25 y 26 representan las ideas de popularización (Fig. 25) y elevación (Fig. 26). En el caso de la pintura, tiene el carácter de elevación debido a que este trabajo tiene el respaldo de haberse encontrado en un museo senderista, incluso “admirados por la dirección”. En cambio, la figura 25 tiene un carácter divulgador fruto de la producción masiva y simpleza casi didáctica de su composición estética. Todo ello dirigido, en último término, a grandes sectores sociales donde el PCP-SL buscaba influenciar y desarrollar sus objetivos políticos culturales acordes a sus necesidades bélicas.

En conclusión, en este capítulo se ha realizado un estudio de los presupuestos ideológicos que guiaban hasta cierto punto las prácticas estéticas del PCP-SL. Su interpretación de continuar con la política cultural planteada por Mariátegui frente al indigenismo, y al mismo tiempo poner en práctica conceptos de Mao Zedong relativos al arte, hace de este capítulo un análisis ideológico del arte del PCP-SL. De esta manera, vistos todos estos antecedentes dentro de la producción estética subversiva, es posible adentrarse en el siguiente capítulo en el análisis detallado de dos obras visuales realizadas por el PCP-SL. A continuación, se analizan y ensayan dos interpretaciones de dos obras subversivas que se entretajan con algunos conceptos estético-políticos invocados en este capítulo.

## CAPITULO III:

### Análisis de las dos obras escogidas

Este apartado brinda, en los subcapítulos que van desde el 3.1 al 3.4, características más detalladas y próximas del arte subversivo. Siendo la más importante de ellas la que aborda el mito socialista en el arte del PCP-SL. Asimismo, los siguientes subcapítulos son conceptualizados bajo marcos artísticos interpretativos que, en correlación con el carácter político del arte subversivo, intentan una rigurosa lectura múltiple y abarcadora de las dos obras analizadas.

#### 3.1 La representatividad de las dos obras analizadas.

Los dos principales trabajos artísticos estudiados en el presente capítulo: “Retablo del ILA” y “I Escuela Militar” (1979-1980) provienen de los sistemáticos decomisos policiales realizados al PCP-SL. Específicamente de una operación realizada por el Grupo Especial de Inteligencia Nacional (GEIN) llamada ISA<sup>123</sup>. (Junio de 1990). Las dos obras estudiadas estuvieron situadas en una casa ubicada en la calle 2, N° 459 - Urbanización Mariscal Castilla- Monterrico Norte en el distrito de San Borja (Jiménez, junio de 2012).

Según el Coronel Benedicto Jiménez (artífice de la captura de Abimael Guzmán “captura del siglo”) las obras artísticas senderistas estaban a cargo de un aparato partidario llamado DAO (Departamento de Apoyo Operativo). El DAO era un aparato senderista que sistematizaba la información de los medios escritos, traducía a diferentes idiomas documentos partidarios, y se encargaba “de la administración del museo, codificación, inventario...”<sup>124</sup>. En este museo clandestino estuvieron las dos obras estudiadas en el

---

<sup>123</sup> “La primera operación de inteligencia del GEIN lleva el nombre de “ISA” por una terrorista cuyo verdadero nombre era Judith Díaz Contreras, la misma que se ufano en una escuela popular diciendo que “la táctica del partido es superior a la técnica de la DINCOTE”, después de haber sido liberada de la Dirección Contra el Terrorismo por falta de pruebas. Era el año de 1985 y todavía no se había creado el Grupo Especial de Inteligencia (GEIN) que aparece en los inicios de 1990.” Ver: (Jiménez, 2 de junio 2012).

<sup>124</sup> Transcripción del video “Operaciones del GEIN 1990” (Jiménez, 1990).

presente trabajo<sup>125</sup>. A continuación, se relata algunos detalles de esa operación que descubre una colección artística en la casa de Monterrico:

La primera habitación del segundo piso, era un pequeño museo donde se encontró: cuadros, dibujos, afiches, croquis, planos y gráficos representando las primeras acciones de SL,... mapas del Perú y objetos de artesanía alusivos a la guerra popular; regalos para el presidente "Gonzalo" -la mayor cantidad de regalos era por su cumpleaños, el 3 de diciembre que también era el día del Ejército Guerrillero Popular... Destacaban entre los objetos, los botones de mando, algunos de plata, otros de bronce, con la hoz y el martillo, con inscripciones como Ila-80, 1ra.Cía-3DIC, Somos los Iniciadores, 1ra. Escuela Militar. Los botones constituían la más alta distinción que se le podía dar a un integrante de la organización que había destacado en algún hecho meritorio. 56 banderolas, rojas, con la hoz y el martillo, con anotaciones manuscritas, recordando fechas y eventos que los de SL consideran históricas, donde incluso, aparecen la firma de Gonzalo, así como los integrantes de los aparatos y comités, con fechas que fluctuaban entre 1980 y 1989, así como cuadros recordatorios de estas fechas trascendentales. (Jiménez, B. octubre-2007).

Todas estas incautaciones fueron posteriormente ordenadas y exhibidas en el museo de la DIRCOTE (Dirección Contra el Terrorismo), (Jiménez, octubre-2007). Muchos de estos "objetos... provenían de las cárceles donde purgaban condena los senderistas..." (Jiménez, octubre-2007).

Se pone en consideración que, según la información recabada, este museo incautado por la policía habría operado clandestinamente desde 1983: "El partido tuvo un pequeño museo clandestino en Salamanca donde se recopilaban obras desde el año de 1983, todas las obras no fueron necesariamente sancionadas por un órgano partidario pero sí admiradas por altos mandos y por tanto representativas."<sup>126</sup>

Finalmente, la representatividad de las obras estudiadas en este capítulo se sustenta principalmente por su condición de piezas admiradas y seleccionadas por el partido y/o la dirigencia del PCP-SL. Su puesta en valor, resguardo y conservación, en una suerte de museo subversivo, responden a un claro interés de registrar, a través del arte, los acontecimientos más relevantes y significativos de la organización. Dentro de las obras visuales del PCP-SL, existieron trabajos que pueden ser catalogados como oficiales. Es el caso de algunos afiches. La mayoría de los afiches, eran reproducciones masivas<sup>127</sup> de pinturas hechas en los penales, bases, etc., hubo también casos, como el afiche "5 años de

<sup>125</sup> Ver el video donde aparece el cuadro "I escuela Militar" (Jiménez, 1990, operaciones del GEIN). En cuanto la constatación de que el retablo "ILA" estuvo en este museo lo confirma el trabajo del periodista Ernesto Toledo (Toledo, 2003).

<sup>126</sup> Entrevista A3.

<sup>127</sup> Una característica en la producción del arte subversivo consistía en hacer primero una obra original de calidad y luego reproducirla en afiches o documentos visuales más simples. (Ver capítulo II sobre Mao Elevación y popularización).

guerra popular”, que reprodujo el mural elaborado en el penal de Lurigancho en el año 1985.<sup>128</sup> Estos afiches, eran seleccionados mediante una suerte de concurso que el partido emitía, previa propuesta temática y convocatoria a través de sus canales orgánicos. Posteriormente, se procedía a la clasificación y selección de los mejores trabajos celebratorios de efemérides subversivas como: “Día de la Heroicidad”, “1° de mayo, día del proletariado internacional”, “Aniversario de la lucha armada”, etc. Al término del proceso de selección de los trabajos visuales, las obras elegidas devenían representativas del partido.<sup>129</sup> Existieron, como ya se ha mencionado, obras que fueron obsequiadas a la dirigencia y que, sin ser formalmente oficiales, recibieron aprecio y consideración por su calidad artística y representatividad ideológica. Estos trabajos artísticos por lo general eran obsequios procedentes de simpatizantes partidarios de “varios lugares del país”<sup>130</sup>. Si bien, la representatividad y el valor artístico de las obras senderistas estudiadas a continuación tienen una valía relativa, quizás el valor agregado más irónico y paradójico provenga del Museo de la Dircote<sup>131</sup>. Si como afirma el museólogo e historiador del arte Alfonso Castrillón es “La musealización que convierte en “arte” toda propuesta” (Castrillón, Alfonso, diciembre-2006), con el museo de la DIRCOTE (Dirección Contra el Terrorismo) se asiste a la curiosa y singular paradoja de haber confirmado y elevado el rango artístico de algunas obras subversivas.

---

<sup>128</sup> Entrevista a Zavala Cataño. Estos murales quizás sean los descritos por el ingeniero Antonio Díaz Martínez, muerto en el penal de Lurigancho en 1986: “Para entonces –octubre de 1985-, tras casi dos años de prisión y el segundo encuentro cara a cara con la muerte, su testimonio transmite el inequívoco sello de la mística partidaria: la prescindencia de la individualidad, la autoinmolación que se justifica en la inevitabilidad de la victoria. El eco de un acto de transfiguración. Los murales del “Presidente Gonzalo” “han sido intencionalmente destruidos como si se despedazara un mito” “cuando tirados boca abajo los 250 sobrevivientes, mientras los apaleaban y masacraban, empezaron a cantar nuestras canciones” demostrando así que “sobre los escombros se levanta el sol”” Ver: (Rénique, 2003, p. 63, 64).

<sup>129</sup> Entrevistado A1

<sup>130</sup> Entrevistado A1

<sup>131</sup> El Museo de la Dircote guarda celosamente, como trofeo de guerra, las obras senderistas. Su ordenamiento, sistematización, cuidado, etc. han logrado la puesta en valor de estas piezas subversivas. La han cargado consciente o inconscientemente (eso es lo de menos) de una relativa importancia en la historia cultural peruana.



### 3.2 Creación partidaria en las obras analizadas

Nada más alejado de la concepción artística subversiva que el “arte por el arte”<sup>132</sup>. Es decir, de una concepción artística ensimismada en la especificidad de la obra y alejada de todas las interconexiones sociales y políticas que la envuelvan: “Nuestro arte no podía ser abstracto ni individualista sino realista para servir al pueblo.”<sup>133</sup>

Una considerable producción del arte subversivo se elaboró bajo las normas orgánicas del partido. La creación artística bajo la conducción de la estructura partidaria senderista fue una característica importante en el arte del PCP-SL. De manera sucinta se puede afirmar que la producción de los trabajos artísticos del PCP-SL fueron establecidos por métodos de creación orgánica partidaria. Es decir, se discutía colectivamente la idea temática establecida por los mandos, se realizaba propuestas y eran estos últimos quienes definían.<sup>134</sup> “Nos juntábamos un grupo de cinco o más personas que entre otras tareas hacíamos arte, entonces bajaba la idea de la obra y nosotros después de discutir arduamente sobre la obra, proponíamos con bocetos y esbozos. Pero era el mando quien definía.”<sup>135</sup>

Otra característica de los pintores subversivos era su producción no exclusiva. Este hecho se fundamentaba en los “principios de hombres que entre otras cosas pintan.”<sup>136</sup>. “Se hacía de todo entre otras cosas arte, obviamente había quienes tenían más conocimiento en el tema y ellos hacían más. Los artistas que tuvieron más desarrollo eran los que definían.”<sup>137</sup> Esta característica del arte subversivo reflejaba la compleja condición que imponía la guerra senderista en el campo artístico cultural. Empero, se cree que este impedimento podría haberse resuelto en tanto el contexto y desarrollo bélico favorecieran a esta organización. Con todo, la no especialidad del arte subversivo es producto de la propia dinámica de la guerra, así lo demuestra la dependencia estética signada por las pausas de la misma: “los trabajos artísticos lo hacíamos en los intervalos de la guerra, era otra forma de

---

<sup>132</sup> Según el diccionario filosófico soviético el arte por el arte tiene las siguientes características: “Sus fuentes teóricas se remontan a la tesis de Kant sobre el desinterés del juicio estético por lo práctico... «carácter de fin en sí mismo»... A la falaz consigna burguesa de la «independencia» de la literatura respecto a la sociedad y a las falsas concepciones del «arte por el arte», los artistas soviéticos oponen sus principios ideológicos de servicio a los intereses del pueblo y del comunismo.” Recuperado de: <http://www.filosofia.org/urss/dfa1959.htm>

<sup>133</sup> Entrevistado a A3.

<sup>134</sup> Entrevista a A3. “Una vez se armó una gran discusión por definir si en el camino dibujado, por donde iba el presidente, debía tener imágenes de piedras, algunos decían que se veían como obstáculos, etc.”

<sup>135</sup> Entrevistado A2.

<sup>136</sup> Entrevistado A2.

<sup>137</sup> Entrevistado A4



seguir batallando... nos considerábamos una especie de ejército de artistas”<sup>138</sup>. De esta manera, “nuestro arte se construía al compás de nuestra ideología donde predomina lo colectivo”<sup>139</sup>. Finalmente, el arte senderista y su especialización fue contenida también por una interpretación ideológica del colectivo, que por su vigente significación ideológica, negada en el arte, por ejemplo, la rúbrica del productor en el trabajo visual: “los comunistas no creemos en los derechos de autor”<sup>140</sup>

### 3.3 El conflicto como fuente artística.

El contexto provocado por la violencia política en el Perú, no menguó, ciertamente, las capacidades creativas de los artistas de este periodo<sup>141</sup>. Ni fuera del ámbito subversivo, ni dentro de él. Contrariamente, las sensibilidades y el mundo subjetivo fueron muy exacerbados y a la vez aturridos por un hecho cruento a suceder: la guerra. Para Degregori una “triple sorpresa”, (Degregori, 2010, P. 26,29) para Guzmán la “Ofensiva Estratégica de la Revolución Mundial”<sup>142</sup>. Pese a la contradicción de ambos postulados, estos llegan a formar un contexto donde la creación no estuvo ausente:

En 1980 comienza otro capítulo de la violencia política en el Perú, una época sangrienta que cobra las vidas de casi setenta mil personas y cambia para siempre las vidas de millones de peruanos. Es realmente impresionante la producción cultural durante y después de ese periodo. (Cox, 2004, p.7).

(...) un boom de trabajos en las ciencias sociales motivados por la agenda intelectual de esos días. Las universidades fueron inundadas con monografías y, en menor medida, tesis dedicadas al estudio del campesinado, la economía agraria, los movimientos sociales, las clases sociales, etc. (Hinojosa en Stern, 1999 p. 79).

---

<sup>138</sup> Entrevistado A3.

<sup>139</sup> Entrevista a A3. Cabe anotar que, en la historia del arte, la especialización e individualización de las artes vinieron de la mano con la aparición de una suerte de artista mágico. En efecto, según el historiador de arte Hauser (Hauser, 1983), el poder adquirido por quien era capaz de representar las imágenes de la realidad para luego darle su efecto, (por ejemplo, augurando una buena caza de mamuts), jugó un papel transcendente en la especialización del arte en su historia.

<sup>140</sup> Entrevista a A3.

<sup>141</sup> Sobre la intensidad de la producción intelectual ver: (Torrejón, 27 de noviembre de 2011). Recuperado en: <http://www.youtube.com/watch?v=rYyGk2OLKbA> minuto 07:03

<sup>142</sup> Antes de su captura, Abimael Guzmán afirmaba que con la “guerra popular” en el Perú, se iniciaba la ofensiva estratégica de la revolución Mundial. Luego de su detención esta idea será cambiada, y se argumentará que la ofensiva empezó con la revolución cultural China, etc. Ver: “Asumir y combatir por la nueva gran decisión y definición!” ¡Defender la vida del Partido! En: <http://www.cedema.org/>

Por otro lado, el PCP-SL no tuvo, ciertamente, un trabajo orgánico y sistemático en el campo artístico y cultural<sup>143</sup>. Sin embargo, existió embrionariamente prácticas temáticas regulares que, guiadas bajo una fuerte doctrina política, (formada en una cruenta lucha de clases y en un conflicto prolongado) proveyó una orientación al quehacer estético subversivo. Las fuentes “las extraíamos de los clásicos Marx, Lenin, Mao y también Mariátegui, muralismo mexicano, indigenismo, Brecht”<sup>144</sup>. Tuvo este trabajo un relativo elemento experimental, producto de una inacabada definición estética y de una indagación propia en búsqueda de un “arte de nuevo tipo”, etc. Empero, se debe recalcar que no existió un estudio homogéneo de las fuentes, en muchos casos hubo empirismo, exageraciones al ocuparse de los contenidos de las obras, etc.; sin embargo, la producción artística fue intensa, por la dinámica misma del pre-inicio e inicio del conflicto.

Es síntesis, el conflicto bélico fue una fuente categórica y decisiva que llenó, en todo el ámbito subjetivo, el alma de los artistas subversivos. Este nuevo absoluto, fiduciario de la ideología senderista, abona todo el campo creativo de donde surge la inspiración primera del arte insurgente. En consecuencia, se deduce que ante una fuente tan avasalladora como la violencia, la inspiración subversiva encontró su materia prima no en la especulación libresca, sino en las mismas entrañas de esa cruenta realidad.

---

<sup>143</sup> Esta afirmación se basa en la siguiente opinión de Abimael Guzman: “El Partido tiene política en la economía, en la política ¿y en la cultura? debe ser establecida por eso debe informarse y elevarse con opiniones fundamentadas...” (Guzmán, 1994, p. 10).

<sup>144</sup> Entrevista a Víctor Zavala Cataño. Dramaturgo del PCP-SL

### 3.4 El mito socialista en el arte del PCP-SL.

“El verdadero artista debe trabajar para el arte y la religión, y  
la religión moderna, el moderno fetiche  
es el Estado socialista”.

El arte y la política se nutren recíprocamente del espíritu de una época. Múltiples y complejos fenómenos de la realidad sintetizan la historia a través de imágenes artísticas. Fundamentalmente, los trabajos visuales son influenciados por la gravitación política de su entorno, pero también el arte puede influir en el proceso político.<sup>145</sup> En el arte subversivo peruano se plasmó ambos fenómenos.<sup>146</sup> Asimismo, las obras del PCP-SL esgrimen, sintéticamente, una interpretación subjetiva de una realidad política muy particular en la historia peruana<sup>147</sup>.

Este mundo subjetivo, donde se asentó el arte partidario, fue construido por una fe que deseaba edificar un mundo radicalmente distinto. Las ideas de Mariátegui sobre el arte y el espíritu de una época pueden ayudar a entender ciertos rasgos del arte subversivo. En este sentido, ¿es posible manifestar, según algunos criterios de José Carlos Mariátegui, que en los primeros años el PCP-SL construyó una fe o creencia capaz de influir en su quehacer artístico? Mariátegui al explicar didácticamente el origen de las adhesiones humanas a determinadas creencias o ideologías escribió:

La humanidad no persigue nunca quimeras insensatas ni inalcanzables: la humanidad corre tras de aquellos ideales cuya realización presiente cercana, presiente madura y presiente posible. Al niño que sigue a la mariposa puede ocurrirle que no la aprese, que no la coja jamás; pero para que corra tras ella es indispensable que la crea o que la sienta relativamente a su alcance. Si la mariposa va muy lejos, si su vuelo es muy rápido, el niño renuncia a su imposible conquista. La misma es la actitud de la humanidad ante el ideal. Un ideal caprichoso, una utopía imposible, por bellos que sean, no conmueven nunca a las muchedumbres. Las muchedumbres se emocionan y se apasionan ante aquella teoría que constituye una meta próxima, una meta probable; ante aquella doctrina que se basa en la posibilidad; ante aquella doctrina que no es sino la revelación de una nueva realidad en marcha, de una nueva realidad en camino. (Mariátegui, 2 de noviembre de 1923).

Debe reconocerse, que el PCP-SL, en sus primeros años, según lo arriba expuesto, llegó a elevar su política ideológica al nivel de un sentimiento con ascendente religioso.

<sup>145</sup> La guerra maoísta de la india usa grupos teatrales para llevar a diferentes pueblos el discurso oficial del partido comunista de ese país. Ver: <http://www.youtube.com/watch?v=dGrpvipyQTc> minuto 9:05

<sup>146</sup> Es el caso del teatro senderista. A través de él se captaba nuevos integrantes a la organización para desarrollar su política partidaria. Ver: (Valenzuela, 2009). Otro caso relacionado fue el rock subterráneo y el PCP-SL ver: <http://www.youtube.com/watch?v=LiMFFOg3eGs>

<sup>147</sup> Ver en este mismo capítulo: **Introducción y contexto a la “I escuela militar”**.

Entendido éste, como la fe y emoción producida por la apuesta a un proyecto concreto de cambio radical. Mariátegui argüía que en el entendimiento revolucionario existen fuertes elementos emotivos y sentimentales: “pasa, sobre todo, que a la revolución no se llega sólo por una vía fríamente conceptual. La revolución más que una idea, es un sentimiento.” (Mariátegui, 1925a).

El contexto inicial y previo al conflicto armado interno fue una de las etapas más impregnadas de este contexto revolucionario (Manrique, 2002, P. 13, 34) la rápida expansión del PCP-SL entre las comunidades ayacuchanas entre 1980 y 1982, su previo e intenso trabajo en el campo<sup>148</sup> y su cálculo político que previó la imposibilidad del ingreso inmediato de las fuerzas armadas a Ayacucho<sup>149</sup>, hizo viable un constructo subjetivo susceptible al trabajo artístico. En medio de este proceso, el arte subversivo empezó a servir e idealizar el conflicto armado. Estos primeros hechos dieron la pauta de un arte al servicio de las necesidades políticas coyunturales. He ahí una constante donde el arte subversivo va a configurarse de acuerdo a hitos relevantes para el partido. Asimismo, se puede afirmar que el objetivo último del arte del PCP-SL en este periodo, fue insuflar de fe y esperanza a los militantes que enfrentaban el inicio de la guerra. Si bien en las pinturas existió un acentuado fanatismo, poco esbozado artísticamente en los primeros momentos, se constata también cómo el grado de convencimiento de los militantes de SL por el ideal socialista triunfaba sobre, según la fórmula Weberiana, “el desencantamiento del mundo”. Son ejemplos relevantes de estos años (1979-1980) las dos obras analizadas en este capítulo. Además, en estos años se escribieron cuatro documentos de corte metafórico del PCP-SL: “La nueva Bandera”, “tres capítulos de nuestra historia”, “Comenzamos a derrumbar los muros y a desplegar la aurora”, y “Somos los iniciadores”.

Empero, la construcción de este mundo subjetivo (devenido subjetivismo), fue posteriormente imponiéndose sobre la realidad objetiva, creando una línea partidaria acrítica ante su líder que finalmente impuso falsos equilibrios estratégicos y firmó cartas de paz por el supuesto de una falta de dirección que, irónicamente, los llevó a la derrota. La figura 27 (mayo de 1981) muestra el sentido colectivo de la subversión, mientras que el otro trabajo (figura 28 de 1991) muestra el culto casi divino al líder.

---

<sup>148</sup>“Entre 1980-1982 el PCP-SL había logrado conformar numerosos comités populares, «germen del Nuevo Estado», que organizaba la vida social y económica de las comunidades y propagaban una economía autárquica...” CVR, “1.1 El Partido Comunista del Perú-Sendero Luminoso” Tomo II, (2003) p. 40

<sup>149</sup> Ver: (Manrique, 2002. p. 86 y 87), (Degregori, 2010, p. 147).



**Figura 27. Viva la lucha armada PCP-SL**

Afiche del PCP-SL 1981, Anónimo (1981) obtenido el (20-11-2002) de: (fuente propia)



**Figura 28. Conquistar el poder en todo el país Cuadro del PCP-SL 1991. (pintura), Anónimo (1991), obtenido el (20-11-2002) de Museo DIRCOTE**

Retrospectivamente, los vientos sembrados en la década de los setenta trajeron consigo a una izquierda que agitaba presurosa el advenimiento de una revolución. El problema, entonces, no residía en discutir la necesidad de un cambio revolucionario, sino en la búsqueda y encuentro de un grupo que forjase tal transformación.<sup>150</sup> La apertura del conflicto armado cierra, a nivel histórico, este proceso; al mismo tiempo abre nuevas y radicales experiencias que forman, en el ámbito subjetivo, una nueva sensibilidad. Esta sensibilidad subversiva, entendida por sus seguidores como un sincero sentimiento revolucionario, explicaría algunos factores del perfil volitivo<sup>151</sup> del militante partidario reflejados en el arte. Este factor subjetivo devela algunas características atrayentes que ulteriormente engendró una base social que se especificó clave para su crecimiento político y militar<sup>152</sup>. Quizás uno de los pasajes simbólicos, relacionados a la temática subjetiva

<sup>150</sup> Para un análisis sobre la izquierda revolucionaria de los setentas ver: (Gorriti, p. 149, 150), (Manrique, 2002, p.13-32) (Mallon, y Hinojosa en Stern. 1999).

<sup>151</sup> Ver: (Rénique, 2002), (Asencios, 5 de noviembre 2012).

<sup>152</sup> “Si la desviación de Sendero... era innegable, evidenciando su alejamiento del ejemplo de Mariátegui; no es menos cierto que en cuanto al aspecto de la iniciativa y resolución, es decir, en cuanto a que “la revolución más que una idea, es un sentimiento”, sus militantes se desenvolvieron con singular iniciativa y especial resolución...” Ver: (Vergara en Ibarra, 2010 p. 13). Dentro de esta línea interpretativa ver la reseña que hace

social de estos primeros años de la insurrección, se encuentren condensados en la vida de Edith Lagos:

Meses antes que ella muriera, en la feria de Huancayo, modelo central de tantas otras ferias pueblerinas, se vendían estatuillas de madera, con su imagen idealizada de guerrillera, parada junto a un árbol en temprano retoño. Casi una Diana Cazadora, acabada ambigüedad de fertilidad y de guerra. (Gorriti, 1990, P. 362).

Existen otros casos cotidianos donde se puede comprender el contexto emocional del pueblo ayacuchano en estos primeros años:

En 1981, el alcalde de Huamanga llegó a solicitar que se decrete la ley seca para los policías ante los diversos escándalos por embriaguez. Mientras el desprestigio crecía, las columnas del PCP Sendero Luminoso, con apariciones fugaces en las que derribaron torres y dinamitaron locales de autoridades poco respetadas, ganaron una imagen de limpieza, orden y cierto heroísmo romántico. El ataque a la cárcel de Huamanga en marzo de 1982, donde el PCP-SL logró la liberación de más de 200 detenidos (entre sus militantes y los presos comunes), lo revistió de un heroísmo romántico; en tanto que la venganza de la Guardia Republicana, al asesinar a sangre fría a tres subversivos que se hallaban en el hospital, colaboraron al desprestigio de las fuerzas del orden. (CVR, 2003).

Finalmente, el multitudinario entierro de Edith Lagos condensa la interpretación emotiva del pueblo ayacuchano con respecto a los primeros años de la subversión armada senderista. Son estos marcos emocionales específicos que sirven de materia prima al arte subversivo de esta época.

Este mundo subjetivo creado por esta convulsa realidad bélica y pre-bélica va configurando una de las proposiciones hechas por Mariátegui sobre la emoción religiosa y la emoción revolucionaria. El filósofo trotskista Michael Löwy, en un interesante estudio sobre la relación entre el marxismo y la religión, considera que: “La idea de que existe un campo entre el espíritu revolucionario y la religión ya ha sido sugerida... por el peruano José Carlos Mariátegui, el marxista latinoamericano más original y creativo.” (Löwy, M. 2006). Una de las ideas más importantes vertidas por el Amauta sobre este tópico se encuentran sintetizada en la siguiente pregunta: “¿Acaso, la emoción revolucionaria es una emoción religiosa?” (Mariátegui, 1925b) Asimismo, cabe citar, dada la caracterización maoísta del PCP-SL, que “En las conversaciones con Malraux, Mao dice: “La revolución es un drama pasional. No hemos atraído al pueblo apelando a la razón, sino desarrollando

la esperanza, la confianza y la fraternidad”... “Frente al hambre la voluntad de igualdad adquiere la fuerza de un sentimiento religioso”. (Roldán, 2006).

Esta emoción la podemos hallar, a veces exagerada, en los trabajos artísticos del PCP-SL. En general, el arte partidario trataba de encantar la realidad y crear una nueva sensibilidad entre sus militantes. Efectivamente, el trabajo estético del PCP-SL ayudó a insuflar de fe el mundo subjetivo del militante insurrecto. A través de esta emoción religiosa<sup>153</sup>, fue llamado a “vivir peligrosamente” (Mariátegui, 9 de enero de 1925), llevando la “vida en la punta de los dedos”<sup>154</sup>. El inicio de la guerra interna revitalizó un sentido de realización suprema del mito socialistas entre militantes y simpatizantes partidarios. El estilo épico y heroico del arte subversivo proviene de la seguridad y el convencimiento de quienes creían vivir “una revolución en marcha”. No existe manifestación visual subversiva que en esencia no posea esta característica emotiva y sentimental.

### **3.5 Breve historia del retablo.**

Entre las artes populares del Perú, el retablo ayacuchano ha ocupado un lugar especial. En 1975, la entrega del premio nacional de cultura al retablista ayacuchano Don Joaquín Lopez Antay desató una fuerte polémica entre artistas, críticos de arte, y personas afines a la reflexión cultural. Esta polémica reveló ideas discriminatorias vigentes en ese contexto: “el artesano expresa la mitología elemental de la masa indiferenciada: el artista expresa el mensaje recogido de lo hondo del alma humana, como valor absoluto de sí”<sup>155</sup>. Lo cierto es que el retablo siempre ha tenido la capacidad de reflejar, como en esta controversia, el espíritu de una época.

Los retablos, en su rico proceso cultural, han sido depositarios de un alto valor religioso. Los antecedentes más remotos del Retablo Ayacuchano en el Perú parecen encontrarse en las llamadas Cajas de Santero. Probablemente traídas en el siglo XVI por “los primeros religiosos que acompañaron a los conquistadores españoles” (Rivas, 10 de diciembre 1992). Las Cajas de Santero fueron parte de las expresiones del arte religioso popular hispano. Estas obras artísticas eran una suerte de pequeño altar móvil que

---

<sup>153</sup> “Alan García, en la clausura del VI Congreso de la Juventud Aprista, en Ayacucho, (1988) dijo: “Yo digo, compañeros, que ojalá nuestra presencia en Ayacucho sirva para entender esto que es lo fundamental. Éstos tienen mística, nosotros tenemos mucha sensualidad...” (Roldan, 2011 p. 106,107).

<sup>154</sup> Ver: (Leonardini, Lima 2004).

<sup>155</sup> (Ugarte en Castrillón, 2001, p.141).

albergaba imágenes de santos y vírgenes. Posteriormente, en el siglo XVIII (Mendizábal, 1963-1964), al adentrarse a la cultura andina, las Cajas de Santero sufren cambios en su composición artística y se convirtieron en los llamados Cajones de San Marcos. Estos cambios estuvieron vinculados a las demandas socioeconómicas de la población indígena y mestiza del sur andino (Rivas, 10 diciembre 1992). Los Cajones de San Marcos, también llamados *misa*, *missa* o *mastay*, fueron elaborados por los llamados santeros o escultores. Estos cajones servían para presidir una mesa ceremonial relacionada a la herranza o marcación del ganado (ritual donde se contabiliza el ganado de una familia o una comunidad).

Para la cuarta década del siglo XX, los Cajones de San Marcos van a tener una drástica disminución productiva. Entre uno de los agentes de cambio y condicionantes para esta difícil situación se encuentra la “modernización acelerada por el agresivo programa de carreteras iniciado durante el gobierno de Leguía.” (Macera, 28 de agosto del 2008). En consecuencia, para 1940 la producción de Cajones de San Marcos en Ayacucho, entra en crisis. En ese contexto, intelectuales limeños de la corriente indigenista (Elvira Luza y las hermanas Celia y Alicia Bustamante<sup>156</sup>) van a evitar la desaparición (léase «rescate» o «recopilación») de estas expresiones artísticas proponiendo temas nuevos, actualizados al nuevo contexto y gustos del creciente circuito comercial artístico. Estos cambios sugeridos van a ser plasmados en la obra de Don Joaquín López Antay. Quien amplió la temática religiosa e introdujo temáticas costumbristas: danzas tradicionales, escenas rurales, etc. En relación a ello José María Arguedas dijo:

Tal proceso y audacia se hicieron posibles por la conquista del retablo sobre el mercado urbano, por la creciente y luego francamente exigente demanda de los intermediarios, mestizos primero y hasta extranjeros hoy. El renacimiento del retablo, la transformación del “San Marcos” estereotipado, por el prodigioso mundo del retablo profano fue obra de Don Joaquín López; él no solamente quiso hacerlo, sino que pudo hacerlo, y tal manera, que realizó el milagro artístico de que en tan peligrosa transformación la obra no solamente no perdió su valor estético, sino que fue convirtiéndose además en una pieza documental etnografía” (Arguedas, 30 de diciembre de 1962).

Es con Don Joaquín López Antay que se llega plenamente al moderno retablo ayacuchano y al inicio de infinitas variantes. Una de estas variantes, considerada como nueva etapa en la historia del retablo, se configura en torno a la década de los setenta con

---

<sup>156</sup> “Alicia Bustamante viajó a Ayacucho por primera vez en 1937. Sobre la fecha de su segundo viaje existe un desacuerdo: Arguedas (1958, p. 149) sostiene que el viaje se realizó en 1943 pero para Mendizábal el texto de Arguedas presenta un error de escritura. El afirma que Bustamante viajó a Ayacucho por segunda vez en 1941 (Mendizábal en Ulfe, 2009).



temas de interés político e histórico (Ulfe, 2009). Posteriormente, los tópicos van a ir reflejando los difíciles años de la violencia política, la inmigración de los campesinos a las ciudades de la costa peruana, etc.

Desde sus iniciales manifestaciones, los retablos nunca han dejado de comunicar un frondoso concurso de sentimientos de la vida nacional. Quizás uno de los sentimientos más arraigados en estas manifestaciones sean los temas relativos a la religión. El asunto religioso expresado en los retablos, dicho sea de paso presente en el indigenismo subversivo,<sup>157</sup> no desaparece con la mayor inserción de éste dentro del mercado capitalista.<sup>158</sup> (La religión en el capitalismo se reencarna en las creencias del éxito económico o para expresarlo en palabras de Mariátegui en las “supersticiones burguesas” (Mariátegui, 22 de mayo de 1925.). Por ejemplo, cuando el Cajón de San Marcos se convierte en retablo se produce un nuevo ritual que refleja un cambio en el aspecto de su comercialización económica. Aunque simple y desapercibido (naturalizado) el siguiente relato simboliza y visualiza el ingreso de este arte ayacuchano al sistema económico capitalista e individualista: “... a partir de este momento el artista puede firmar su obra fijando su autoría intelectual y artística para competir en el mercado”. (Ulfe, 2009). Asimismo, sucede con el Retablo subversivo ILA. La religión muda hacia una creencia socialista. De esta manera, el mito religioso, que en el siglo XX con Mariátegui se entremezcló con el mito socialista y compitió con el mito del progreso y con la moralidad del éxito capitalista, adquiere nuevos fueros estéticos. Más, este nuevo tipo de religión implantado por Mariátegui, sufre insalvables tergiversaciones en las creencias senderistas reflejadas también en su arte.

Con todo, la fe hacia la revolución socialista en el arte de sendero se concreta, en el caso específico del retablo ILA, mediante un reemplazo temático (uso de efemérides subversivas) acorde a la doctrina partidaria. Este último punto se desenvuelve bajo la consigna maoísta relativa al arte que establece: “usar lo viejo para crear lo nuevo”<sup>159</sup>

---

<sup>157</sup> Ver capítulo I El indigenismo subversivo.

<sup>158</sup> “Como señala Weber, la modernidad intenta laicizar la potente mitología cristiana (Weber, 2003). El mito de la providencia es (parcialmente) sustituido por el mito del progreso. Entonces, no es que la historia no tenga una dirección y un sentido. Pero ocurre que su fundamento es la perfectibilidad de la criatura humana, mientras que su sentido no es otro que el constante mejoramiento de la vida. El desarrollo humano, diríamos ahora. De manera análoga, el mito del éxito tiende a competir, a desplazar o en todo caso, a complementar al mito de la salvación. La felicidad es una expectativa legítima” (Portocarrero, 2012, p. 55).

<sup>159</sup> Para ver la búsqueda de la fusión entre lo tradicional y lo “nuevo” ver: capítulo II 2.7 Tomar lo viejo para hacer lo nuevo.

(donde lo viejo es el cajón de madera del retablo y lo nuevo la temática subversiva.) En consecuencia, los temas subversivos, prescinden, como tema central, de todo tipo de simbología andina (tales como los ángeles, guarango<sup>160</sup>, el cóndor), además de tópicos costumbristas, históricos y políticos, ajenos al enfoque subversivo. A continuación, se describe y analiza el cuarto piso y las dos puertas del retablo del PCP-SL llamado ILA (Inicio de la Lucha Armada) que representa el IX pleno ampliado del comité central (1979).



**Figura 29. Retablo ILA. PC-SL**

Anónimo (¿1979?). Inicio de la lucha armada [Retablo], obtenido el (15-03-2003) de: Museo

Dircote

<sup>160</sup> Por ejemplo: La importancia del guarango radica en su utilidad y en el significado mágico que representa. Lo primero, porque en él se cura al ganado cuando enferman del hígado...” (Andazabal 2007, p. 34).

### 3.5.1 Introducción y contexto al retablo del Ila

#### Antecedentes e inicio del conflicto interno.

La guerra interna iniciada el 17 de mayo de 1980 es parte de lo que el PCP-SL denomina su tercera etapa partidaria. Etapa que engendra un arte fusionado con la violencia política:

Nosotros comprendemos la historia del Partido en tres partes correlativas con los tres momentos de la sociedad peruana contemporánea. El primer momento, la primera parte, la Constitución del Partido. En ella hemos tenido la suerte de contar con José Carlos Mariátegui, un marxista-leninista a carta cabal, pero Mariátegui, como tenía que ser, fue combatido en vida, fue negado, se abandonó su línea y nunca se cumplió con el Congreso de Constitución que él dejara como tarea pendiente pues el congreso que le llaman de constitución aprobó -como bien sabemos- la llamada línea de "unidad nacional" totalmente opuesta a las tesis de Mariátegui; así el Partido va a ir despeñándose en el oportunismo, sufre la influencia del browderismo<sup>161</sup> al cual está ligado Del Prado y luego la del revisionismo contemporáneo. Todo este proceso va a llevarnos a un segundo momento, el de la Reconstitución del Partido: ésta es una lucha en síntesis contra el revisionismo, es un período que comienza a desenvolverse desde los comienzos de los 60 en forma ya más clara y más intensa; este proceso va a llevar a las bases del Partido a unirse contra esa dirección revisionista y, como dijera antes, a expulsarla en la IV Conferencia de enero del 64. El proceso de Reconstitución va a desenvolverse en el Partido hasta el año 78-79, en torno a esos años va a terminar este período y se va a entrar a un tercer momento, el momento de la Dirección de la guerra popular que es en el cual estamos viviendo.” (Guzmán, 1988).

Asimismo, la CVR especifica las luchas internas del partido en este mismo periodo del inicio de la guerra:

En esos años el PCP-SL libró tres luchas internas. La primera contra una «línea oportunista de derecha», que negaba la existencia de una situación revolucionaria, necesaria para el inicio de la lucha armada. La segunda, «contra una nueva línea derechista que consideraba que iniciar la lucha armada era imposible». La tercera se dio alrededor de «las divergencias en la izquierda, en la que se vieron los matices sobre cómo desarrollar la guerra popular, estableciéndose que el matiz proletario era el del Presidente Gonzalo».” (CVR 2003, Tomo II).

Además, la CVR advierte un quiebre en los documentos del PCP-SL previos a la guerra interna:

---

<sup>161</sup> El Browderismo proviene de Earl Browder, secretario general del Partido Comunista Norteamericano, que en 1944 abogó por la disolución del partido con el fin de reagruparlo en una asociación que funcionara como grupo de presión dentro de los partidos políticos que dominaban en los Estados Unidos. Ver: (Zedong, 29 de julio de 1945).

Lo primero que impacta en ellos es la ruptura del propio Guzmán con el tono de sus documentos anteriores<sup>162</sup>. Ahora procede a la instrumentalización de un discurso religioso, específicamente bíblico, tanto para aplastar a sus opositores internos como para insuflar fe y esperanza en sus seguidores, mayoritariamente jóvenes. «Por la nueva bandera» se inicia con una frase bíblica: «Muchos son los llamados y pocos los escogidos». Y luego continúa: «El viento se lleva las hojas, pero va quedando el grano». «¿Cómo los granos podrían detener las ruedas de molino? Serían hechos polvo». Pero el Dios de esta Biblia es la materia, que avanza de manera ineluctable hacia el comunismo. (CVR 2003).

Aunque otorgarle al PCP-SL el criterio de equivalencia ideológica entre materia y dios es errada, se constata el impulsó de una “religión” de nuevo tipo que santifica, entre otras cosas, los valores de la práctica: “que las acciones hablen” decía Guzmán en la segunda sesión plenaria pre-bélica no gratuitamente titulada: “Comenzamos a derrumbar los muros y a desplegar la aurora.” (PCP, marzo de 1980). Este aspecto de la religiosidad marxista aplicable al PCP-SL, que en sus documentos prebélicos se construyen a través de metáforas poéticas, fue observado en su tiempo por José Carlos Mariátegui, donde citando a Sorel y este a Bergson apuntaba: “... Pero Bergson nos ha enseñado que no sólo la religión puede ocupar la región del yo profundo; los mitos revolucionarios pueden también ocuparla con el mismo título” (Mariátegui, 16 de enero de 1925). Se observa entonces que el uso estético en los documentos escritos antes y durante la guerra tuvieron la misma finalidad que las obras artísticas subversivas: crear, mediante “la satisfacción estética”, (Vásquez, 2005, p. 10) un mito revolucionario: el comunismo. Pues el mito es un poderoso aliciente en todo proyecto que se siente transformador total de una época.

El mito mueve al hombre en la historia. Sin un mito la existencia del hombre no tiene ningún sentido histórico. La historia la hacen los hombres poseídos e iluminados por una creencia superior, por una esperanza super-humana; los demás hombres son el coro anónimo del drama... El hombre se resiste a seguir una verdad mientras no la cree absoluta y suprema. Es en vano recomendarle la excelencia de la fe, del mito, de la acción. Hay que proponerle una fe, un mito, una acción. ¿Dónde encontrar el mito capaz de reanimar espiritualmente el orden que tramonta?” (Mariátegui, 16 de enero de 1925).

---

<sup>162</sup> “El primer texto se llama “Por la nueva bandera” y fue pronunciado como discurso el 7 de junio de 1979, precisamente la fecha en que los peruanos celebramos el Día de la Bandera, como un explícito desafío al Estado y sus símbolos. Once meses antes del inicio de la guerra, en el IX Pleno Ampliado del Comité Central del PCP-SL. El segundo texto se titula “Sobre los tres capítulos de nuestra historia”, que fue un discurso pronunciado el 3 de diciembre de 1979 en la I Conferencia Nacional Ampliada del PCP-SL con ocasión de “forjar en los hechos” la Primera Compañía de la Primera División del Ejército Popular y, coincidentemente, onomástico de Guzmán. El tercer documento se titula “Comenzamos a derrumbar los muros y a desplegar la aurora”. Fue un discurso pronunciado el 28 de marzo de 1980 en la II Sesión Plenaria del Comité Central. El cuarto y último texto, el más importante, se titula “Somos los iniciadores”. Este fue un discurso pronunciado al clausurar la I Escuela Militar de SL el 19 de abril de 1980, a menos de un mes del inicio de las acciones armadas.” CVR. Tomo II capítulo I.

Cincuenta y cuatro años después (1979, previo al inicio de la guerra interna), militantes clandestinos senderistas se respondían aquella pregunta (quizá sin conocerla) al mismo tiempo que escuchaban a Abimael Guzmán decir:

La IX sinfonía tiene una característica: un leve rumor creciente y se va forjando una luz hasta estallar en explosión musical. Entra la voz humana, la voz de la masa coral, es la tierra que se convierte en voz; sobre fondo de masa coral cantan cuatro individuos, la masa genera esas voces que cantan más alto, pero hay una voz que llega más alto aún, nunca antes nadie la pudo cantar, pero en este siglo se logró luego de muchos intentos y lo que era imposible se consiguió. ¡Qué no haremos los hombres!” (PCP, 1979).

Así, mediante el arte, se construía el mito. En consecuencia, se afirma que todo este uso de metáforas de corte artístico estuvo al servicio de una “emoción revolucionaria” que, orientado a dar un carácter de religiosidad y ética a la acción, despejaba todo miedo y duda frente a la nueva etapa bélica partidaria. Desde esta perspectiva es un arte que encaja con la afirmación de Bernard Shaw: el “arte no ha sido nunca grande, cuando no ha facilitado una iconografía para una religión viva.” (Mariátegui, 14 de octubre de 1925). Asimismo, el alistamiento a una guerra donde “la simbología –dice la CVR- de purificación, renacimiento y salvación es profuso en los discursos previos al inicio de la lucha armada” , apuntaba a crear un idealismo materialista<sup>163</sup>. Por otro lado, la intensidad del mensaje espiritual de estas obras, al igual que la guerra misma, presentan etapas históricas estrechamente ligadas<sup>164</sup>. En efecto, se advierte que en el inicio de la guerra lo artístico y lo militar se aúnan en un proceso donde el mundo objetivo y el mundo subjetivo se enfrentan en consonancia dialéctica a lo nuevo: la guerra. Reflejo artístico pre-inicio de la “lucha armada”, se expone en un retablo ayacuchano senderista llamado ILA (Inicio de la lucha armada) incautado “el 1° de junio de 1990, [por] efectivos de la DINCOTE [que] ingresaron al inmueble n.º 465 de la calle 2, en la urbanización Mariscal Castilla, Monterrico Norte.” (Toledo, 2003, P. 103). Local de reunión donde habría estado la dirección del PCP-SL. Este decomiso se logró gracias a la llamada operación ISA que culminó en junio 1990.

---

<sup>163</sup> Me refiero a la capacidad del materialismo dialéctico para producir grandes valores espirituales. Ver: Mariátegui, José Carlos. (s/f) El idealismo materialista. Recuperado en: [https://www.marxists.org/espanol/mariateg/oc/defensa\\_del\\_marxismo/paginas/xiii.htm](https://www.marxists.org/espanol/mariateg/oc/defensa_del_marxismo/paginas/xiii.htm)

<sup>164</sup> Las obras artísticas respondían a la coyuntura política partidaria.

### 3.5.2 Análisis de las dos puertas que conforma el retablo ILA.

Este retablo, de cuatro pisos y dos puertas, grafica de manera histórica el evento partidario donde se define la guerra interna en el Perú. La lectura visual de los pisos se realiza igual a la escrita: de izquierda a derecha, de arriba a abajo. En cambio, las dos imágenes de las puertas laterales no poseen una lectura visual particular o específica, sino su apreciación es más parecida a un cuadro a caballete (sobre lectura visual ver: Morriña, O. 1982). En el retablo lo primero que llama la atención, principalmente por su tamaño, son las dos grandes imágenes de las puertas. Estas imágenes senderistas, que inauguran el contacto visual con el espectador, se comportan como títulos o consignas que sintetizan la idea general del retablo. Este “título” y/o “consigna” visual que capta la primera atención del receptor se estaría “leyendo”, de manera clara y didáctica, acaso educativa<sup>165</sup>, el concepto genérico de “lucha armada”. Asimismo, estas dos imágenes de las puertas estarían conceptuando, principalmente a través de sus vestimentas, el carácter de la guerra subversiva peruana: del campo a la ciudad<sup>166</sup>. Este aspecto rural de la “línea militar” del partido esta personificado en el campesino vestido con poncho, chuyo y sombrero (Puerta izquierda), en donde la exagerada dimensión de la mano que empuña el fusil, reminiscencia de la plástica indigenista latinoamericana<sup>167</sup>, predica la fuerza y la crudeza de la guerra subversiva. Profundicemos el sentido semántico de la imagen leyendo un documento del PCP-SL sobre el campesinado. En “El Problema campesino y la revolución” dice:

El problema del Poder como cuestión central, la Guerra Popular como concreción de la violencia revolucionaria, las condiciones en las que se desarrolla un Partido en un país como el nuestro y la importancia del trabajo campesino como sustento de la Guerra Popular

<sup>165</sup> Con respecto al discurso educativo y la lucha armada Luis Jaime Cisneros observaba lo siguiente: “Lo que dice Sendero Luminoso radica, más que en su propia predicación, en la falta de predica del discurso oficial educativo. SL se ha preocupado porque su lenguaje transmita no una ideología abstracta sino ‘el sentido’ (el significado) de la lucha armada. Visto desde el discurso oficial, *la lucha armada* es un ‘concepto militar’ y tiene ese estricto significado. Desde la perspectiva semántica (y desde los objetivos estratégicos de SL) tiene un significado educativo. Nadie –según Sendero Luminoso- se levanta en armas para cumplir un fin, sino para realizarse a sí mismo *en* la nación y *con* ella. La lucha, por lo tanto, no es un instrumento sino un fin en sí.” (Cisneros en Biondi, Zapata, 1989, p. 17,18).

<sup>166</sup> Sobre lo militar el PCP-SL argumenta: “La línea militar son las leyes que rigen la guerra popular para la conquista del Poder y la defensa del mismo. Consta de tres elementos: 1) Guerra popular, que en nuestro caso se especifica como guerra popular unitaria, campo principal, ciudad complemento; 2) Construcción de las fuerzas armadas revolucionarias, que en nuestro caso se especifica como Ejército Guerrillero Popular, que tiene como particularidad la incorporación de la milicia para avanzar hacia el mar armado de masas, y; 3) Estrategia y táctica que se plasma a través de campañas de cerco y aniquilamiento y contracampañas de cerco y aniquilamiento, que en nuestro caso se especifica aplicando planes políticos y militares que cuentan con estrategia política y estrategia militar concretados en campañas con contenidos específicos.” (PCP, 1988).

<sup>167</sup> Fue el pintor ecuatoriano Eduardo Kigman, influenciado por los muralistas mexicanos (Rivera y Siqueiros) uno de los primeros en representar las manos grandes de gran fuerza expresionista.

son, pues, problemas sustantivos de nuestra línea que siempre debemos tener presentes... queda así bien claro que la lucha armada que nos toca realizar es una revolución agraria que realizan los campesinos bajo la dirección del proletariado; lo que constituye una constante, el medio natural de la revolución.” (PCP. Junio de 1976).

El campesino entonces es el sustento de la guerra y como tal lo vemos representado en la puerta del retablo. Pero éste no es un sujeto aislado sino una continuación visual del “mar armado de masas”, (PCP, 1988) último objetivo indispensable del PCP-SL para la conquista del poder.<sup>168</sup> En correlato, la segunda puerta del retablo muestra a un joven de camisa que conceptualiza la insurrección metropolitana que el PCP-SL debía llevar a cabo como última fase: en un primer momento como caja de resonancia de las acciones andinas y luego como escenario principal y final para la toma del poder. Este personaje urbano, a diferencia del campesino de postura y mirada solemne y meditativa, encarna mediante su grito encendido la estación espiritual ejemplar a seguir del militante subversivo. Se asiste así, mediante un elemento visual, a una educación subjetiva que se realiza a través del arte. Educación que sólo se definía exitosa en la medida que se concretara en la práctica de los receptores<sup>169</sup>. Este gesto representado del militante senderista estaría traduciendo la idea de grito, consigna, cántico, etc. A continuación, se advierte como fueron encarnadas estas actitudes en pasajes relativos a la matanza de los penales en 1986:

“Era necesario prepararse anímicamente. Los cánticos mantenían la animosidad al tope. Y ayudaban frases sustanciales, simples en apariencia pero que, en el momento crucial, adquirirían inmensidad. Un principio de Lenin que el lector ya conoce, << Cuando está en juego la moral de la clase no importa cuántos líderes caigan>>, era aplicable, por ejemplo, a la resistencia a una requisita, gesto que protegía la dignidad del proletariado en los penales. Había otra sentencia de Gonzalo, útil para enfrentar fuerzas superiores: << no dejarse despellejar como mansas ovejas>>. Y otra del mismo autor, más afín al momento crucial, más específica: <<Morir de pie, nunca de rodillas>>. En el último minuto de su vida, mientras otros pensaban en Dios o en los suyos, ellos debían morir rebeldes ante el verdugo, abrazados al partido, en paz con la ideología total que algún día gobernaría el globo.” (Uceda, 2004, P.170).

O en esta otra escena:

“Una granada llegó desde arriba. La tomé y la lancé afuera. Pero había caído otra al lado de un compañero. “¡Devuelve la granada!”, le dije, pero no pudo devolverla. A él lo partió en dos, y a mí me voló la rodilla. Sentí que me caía en un pozo, recordé a mi familia, mi niñez, a mi hermana. “Así será la muerte”, pensé. Luego, oscuridad total. Silencio.

<sup>168</sup> Como lo demuestra Carlos Iván Degregori el trabajo senderista en el campo fue verdaderamente un despliegue terrorista: “Su culto desmedido a la violencia... su comprensión del campesinado como un actor incapaz de iniciativa... su desprecio por la cultura andina”. Ello conllevó a que el campesinado le infringiese una gran derrota estratégica al PCP-SL. (1996) Ver: (Degregori, Coronel, Ponciano del Pino y Orin Starn. 1996).

<sup>169</sup> “El arte nos motivaba a remover nuestro espíritu en la práctica”. Entrevistado A2

Cuando abrí los ojos vi a Alejandro [dirigente senderista del Frontón]... Alejandro se puso a cantar *La internacional* y luego todos cantaron *La Cuota*. Alejandro dijo: “No saben los que es caer en manos de ellos en estas circunstancias”. No sé de dónde sacó una bandera. Se envolvió con ella, y dijo: “Hasta el comunismo, camaradas”. Salió envuelto en la bandera, lo ametrallaron y así murió” (Uceda, 2004, p.170).

Mediante este parangón donde la realidad prevalece sobre la ficción artística podemos imaginarnos el alcance de corte religioso que quiso captar todo el arte subversivo. En este último sentido un argumento con filones milenaristas y religiosos de Alberto Flores Galindo explica la adhesión inicial de sectores del campesinado ayacuchano al PCP-SL: “La región de Ayacucho había sido asolada por una cadena de sismos. Algunos creyeron entender que la *pachamama* no soportaba más sufrimiento sobre la tierra; que el mundo debía cambiar. Pueblos enteros enarbolaron banderas rojas y se volvieron “luminosos”, dispuestos a marchar hasta Huamanga y Lima, no para pedir limosna sino para expulsar a los explotadores y fundar un nuevo orden.” (Flores, 2010, p. 269). Con todo, el retablo es reflejo de lo que sucedía en el seno del PCP-SL en ese momento. Sobre el punto la CVR argumenta que el PCP-SL trató de crear e insuflar a sus militantes de fe, además de: “i) convertir la ideología en religión; ii) concebir la militancia como purificación y renacimiento;” (CVR, 2003).

### **3.5.3 Cuarto piso del retablo ILA. Detalle parte izquierda “definir y decidir” (IX pleno del comité central ampliado de 1979)**

En este detalle del cuarto piso una banderola con letras blancas y amarillas ubicada en la parte lateral izquierda del retablo hace alusión al IX pleno del comité central ampliado de 1979. Este pleno dirigido bajo la consigna “Definir y Decidir” aprueba el “Inicio de la Lucha Armada” y se convierte en el primer hito histórico de la tercera etapa partidaria del PCP-SL, es decir la etapa bélica (Jiménez, 2000, p. 30). La escena es simple pero trascendente, Abimael Guzmán presidiendo el pleno, detrás de un escritorio y delante de una bandera con la hoz y el martillo, alza el puño y vence a la LOD (Línea oportunista de derecha) línea que se negaba en esos tiempos a iniciar la “lucha armada”. El significado de la LOD adquiere un mayor alcance si se revisa el escrito de Mao Zedong del año 1957 titulado “Las cosas empiezan a cambiar”, allí apunta:





Figura 30. Retablo ILA Detalle PCL-SL

“En el Partido Comunista existen diferentes tipos de personas. Hay marxistas, que constituyen la mayoría. Estos también tienen defectos, pero no graves. Otra parte de sus miembros albergan erróneas ideas dogmáticas. Hablando en general, éstos trabajan con toda fidelidad por el Partido y la patria, sólo que adolecen de unilateralidad "izquierdista" en el enfoque de los problemas. Una vez que superen tal unilateralidad, darán un gran paso adelante. Hay también cierto número de personas que tienen erróneas ideas revisionistas, ideas oportunistas de derecha. Ellas representan un peligro mayor, pues sus ideas constituyen un reflejo de la ideología burguesa en el Partido; suspiran por el liberalismo burgués, niegan todas las cosas en bloque y están vinculadas por miles de lazos con los intelectuales burgueses de fuera del Partido. Desde hace varios meses se viene criticando el dogmatismo, pero se ha pasado por alto el revisionismo. El dogmatismo debe ser criticado,

pues de otra manera muchos errores no podrán ser corregidos. Pero ha llegado el momento de que nos preocupemos por criticar el revisionismo. Al transformarse en una cosa que le es contraria, el dogmatismo se convierte bien en marxismo, bien en revisionismo. La experiencia de nuestro Partido muestra que el primer caso se ha presentado muchas veces y pocas el segundo, lo cual se debe a que los dogmáticos representan una tendencia ideológica dentro del proletariado, sólo que teñida de fanatismo pequeñoburgués. Lo que algunas veces es atacado como "dogmatismo" son en realidad simples errores cometidos en el trabajo y, otras, es en verdad el marxismo, que cierta gente toma por "dogmatismo" y ataca como tal. Los que efectivamente son dogmáticos creen que el "izquierdismo" es mejor que el derechismo, y esto tiene una explicación: Ellos quieren hacer la revolución. Pero, por el daño que ocasiona a la causa revolucionaria, el "izquierdismo" no es en nada mejor que el derechismo, y por eso hay que rectificarlo con resolución." (Zedong, 1977).

Entendido así, es fácil concebir los mensajes visuales que establecen relaciones entre la LOD, una imagen esquelética<sup>170</sup> y los personajes postrados en el suelo. Estas equivalencias estéticas no sólo simbolizan la intencionalidad individual del artista, sino la concepción colectiva de la línea tutelada por Abimael Guzmán, que entendía la LOD como un grupo revisionista y siniestro. Iconográficamente el mensaje de agitación y efusividad se resuelve en la escena a través de los puños alzados, los brazos tensamente estirados y las disposiciones dinámicas de los cuerpos. Asimismo, al detallar la elaboración de las caras se observa un acabado tosco y rústico. No obstante, esta limitación formal no resta potencia expresiva sino relaciona coherentemente el concepto de rudeza de las figuras con la dura existencia del campesinado pobre. Del mismo modo, esta metáfora logra la sensación de rudeza y conmoción, tan sentidas, en esos momentos, por el partido. Presagio temprano de una radical conjugación de componentes estéticos, políticos y militares. Acompañando este discurso visual se encuentra el pugnaz discurso emitido para este evento:

“¿Quién es aquella que tiende sus miradas como el alba, bella como la luna, esclarecida como el sol, imponente como ejércitos de banderas tremolantes?... ¡La revolución! Haremos la lucha armada eso es lo que hemos de hacer, repitámoslo: ¡eso haremos nosotros, eso haremos nosotros! ¡nosotros! ¿Cómo los granos podrían detener a las ruedas del molino? serían hechos polvo” (PCP, junio de 1979).

A pesar de esta lograda relación entre el discurso visual y textual, estas pequeñas esculturas confiesan una exageración expresiva concretada en sus toscos detalles, una elemental narración visual y un incipiente uso de recursos metafóricos y simbólicos. Empero, acontece que esta simpleza del discurso visual senderista, se eleva en tanto sus

---

<sup>170</sup> Hay que advertir que algunos de los personajes del retablo ILA no conservan su posición original. Quizás después de haber sufrido un sin número de golpes fueron repuestos para ser presentados en el museo de la DIRCOTE. La historia de este trabajo tiene aquí un hecho curioso, el retablo no fue construido para ser modificado intencionalmente como otros tantos trabajos estéticos en la historia del arte, sin embargo las nuevas posiciones han llegado a enriquecer paradójicamente algunas escenas parciales del retablo, como la nueva ubicación de la calavera en el grupo representado por la LOD, originalmente ausente.

elementos buscan intensa y conscientemente recursos visuales educativos<sup>171</sup> que apuntan a edificar, coherentemente, una sensibilidad articulada con la creencia y fe incondicional hacia el partido<sup>172</sup>. Este retablo expresa el uso político que, al conjugarse con el significado popular y vernáculo del retablo, invoca a una remoción del alma insurgente, ¿es acaso en este quehacer estético subversivo donde, inconsciente o conscientemente, el arte se acercó más a una religiosidad de nuevo tipo?

En relación a este punto, y teniendo en cuenta que el retablo es históricamente una manifestación religiosa-estética que “conserva...el aura de objeto sagrado...” (Castrillón, 1992), se estima que con el retablo ILA el tema artístico, rebasando lo estético, se eleva a una categoría religiosa que deviene en acicate para la construcción de la conciencia e identidad subversiva: “Todo el arte de nuestro partido desde los retablos hasta los canticos eran para remover nuestras almas y tener más fe”<sup>173</sup>. Para sustentar el punto, una sentencia de Carlos Iván Degregori: “... lo que para Guzmán constituyó, al menos en parte, una construcción intelectual, fue asumido durante 13 años por los militantes como identidad religiosa y vivido casi como un arrebató místico. Era la fe la que en última instancia movía la “máquina de guerra” senderista...” (Degregori, agosto de 1994).

---

<sup>171</sup> El arte del PCP-SL estrecha la significación de su obra no por una limitación ideológica o conceptual de su obra, sino por un tácito y a veces consciente necesidad de una pedagogía subversiva.

<sup>172</sup> Entrevistado A2 “El arte lo entendemos como constructor de sensibilidades y en unidad dialéctica con la ideología.”

<sup>173</sup> Entrevista do A2



### 3.5.4 Cuarto piso del retablo detalle parte derecha.



Figura 31. Retablo ILA. Detalle PCL-SL

Continuando con el mismo piso del retablo, al lado derecho, tenemos la escena de la “Nueva Bandera”. “La bandera – dice un documento partidario del evento- ya está puesta en otra cumbre más alta, otra vez ha sido enarbolada, los tambores comienzan a sonar, el viento se agita. La bandera es un grito hermoso, en rojo, a todos nos llama,

ascenderemos...”; (PCP, junio de 1979). Abimael Guzmán sube con una bandera comunista a la cumbre de una montaña, mientras una banderola, que sirve como fondo a la escena, reza: “Nueva Bandera/ Nueva Meta/ Nueva Etapa” todo esto en el contexto del ILA. Se extrae de la obra una pretendida idea de transmitir la necesidad política del momento: acumulación de fuerzas, compromiso, creencia, tensión, etc. Se empata entonces un elemento ideológico con su traductor iconográfico. En consecuencia, se entiende que, en el contexto del ILA, la política y la estética pasan por un mismo umbral, que al cruzarse producen dos rupturas a saber: violencia política y estética subversiva. Asimismo, se desprende de este hecho, a través de la representación de Guzmán y el cerro que conquista, la intención de pronosticar o predecir el ascenso y el triunfo del comunismo peruano a través de su máximo dirigente. Esta intencionalidad predictiva, otra característica de las obras subversivas, no son producto exclusivo del arte: “Obviamente, esta capacidad de imaginar el futuro no es exclusivo del arte; también caracteriza a otras actividades humanas, entre ellas la política. Pero es en el arte donde se cultiva la utopía, lo irreal, lo aún no real, con mayor constancia.” (García, 1979, P. 149). Estas representaciones predictivas horadadas con metáforas simples y didácticas, constituyeron los insumos de carácter emocional que sirvieron para dar coherencia a vacíos e incomprensiones racionales que la doctrina subversiva poseía entre sus seguidores. Este es uno de los grandes logros del arte subversivo, saldar diferencias de corte racional con elementos estéticos-emotivos. Por ello el arte del PCP-SL caló profundamente ahí donde el discurso doctrinal no estuvo racional y profundamente entendido: “Definitivamente gracias al arte podíamos entender mejor nuestra ideología esto nos unía más a la lucha del pueblo y al partido”<sup>174</sup>. Es quizás en esta dimensión subjetiva y de relación dialéctica entre arte y la política donde se expliquen mejor algunos elementos importantes del avance del PCP-SL en sus bases más populares.

### **3.5 Introducción y contexto a la “I Escuela Militar”**

Al término de la década de los cincuenta del siglo pasado, se produce una crisis en el movimiento comunista internacional. Esta crisis, generada por la ruptura de relaciones entre la URSS y la República Popular China, tuvo como principal conflicto las diferentes interpretaciones del marxismo-leninismo. La URSS planteaba la toma del poder por vía pacífica, mientras China persistía en la vía armada. Estos problemas internacionales

---

<sup>174</sup> Entrevistado A3.

repercuten y dividen el Partido Comunista del Perú en dos: los pro-soviéticos PCP-Unidad, y los Pro-Chinos PCP-Bandera Roja. Asimismo, después de múltiples divisiones de la vertiente China, nace en 1970 el Partido Comunista del Perú – Sendero Luminoso (PCP-SL): “llamado así por el slogan del frente estudiantil huamanguino... «Por el sendero luminoso de Mariátegui» (CVR, 2003). Posteriormente, la década del 70 traería una fuerte radicalización de la mayoría de las organizaciones de izquierda. Estos hechos, vienen a ser los antecedentes que en tono crítico llama Florencia E. Mallon “los presagios luminosos”.<sup>175</sup> Es decir, el humus histórico que preparó las condiciones para el surgimiento del PCP-SL a finales de los setentas<sup>176</sup>. Además, al considerar esta etapa se deben tener presente las siguientes ideas:

De medio centenar de organizaciones políticas marxistas, genéricamente clasificada como clasistas, apenas una, el Partido Comunista, Unidad, alineado ideológicamente con las tesis del Partido Comunista de la Unión Soviética sobre la *transición pacífica al socialismo*, recusaba la violencia.... Preguntarse por qué Sendero Luminoso optó por la vía armada en oposición al resto de las organizaciones de izquierda confunde los términos del problema; esa era la alternativa que reclamaban como propia la absoluta mayoría de las organizaciones radicales, y SL no hizo más que llevar a la práctica enunciados que virtualmente todos compartían. Siendo la reivindicación de la lucha armada como el camino hacia el poder parte del sentido común izquierdista (y hay demasiados documentos que lo acreditan para temer que alguien recuse esta afirmación), más que asombrarse de que Sendero recurriera a la violencia lo que debiera explicarse es cuáles fueron las razones que llevaron al grueso de la izquierda a modificar sus posiciones originales.” (Manrique, 2002, P. 6, 7, 8).

Con todo, ya sea por contradicción al gobierno militar<sup>177</sup> o por "apoyo crítico"<sup>178</sup>, la izquierda creció tanto orgánica, como espiritualmente: la emoción revolucionaria sentía la proximidad del mito socialista. Pero ante ello, se plasma dos hechos: la asamblea constituyente y luego las elecciones generales<sup>179</sup>:

La convicción de que la solución de los grandes problemas nacionales sólo podría alcanzarse gracias a la violencia revolucionaria llevó, a fines de los setenta, a las organizaciones de izquierda a una situación difícil. Por principio negaban la validez de la vía parlamentaria y la rechazaban. Pero al mismo tiempo era evidente que la coyuntura abierta por la convocatoria a las elecciones para la Constituyente amenazaba con dejarlas

---

<sup>175</sup> Florencia Mallon. (1999) ¿Crónica de un sendero anunciado? Velasco, Vanguardia Revolucionaria y "presagios luminosos" en las comunidades indígenas de Andahuaylas / (Mallon en Stern, 1999).

<sup>176</sup> Con respecto al contexto político de los setentas el historiador Antonio Zapata propone una sugerente idea sobre las influencias de las experiencias guerrilleras anteriores a sendero luminoso en el gobierno militar de Velasco Alvarado. Ver: (Zapata, setiembre del 2003).

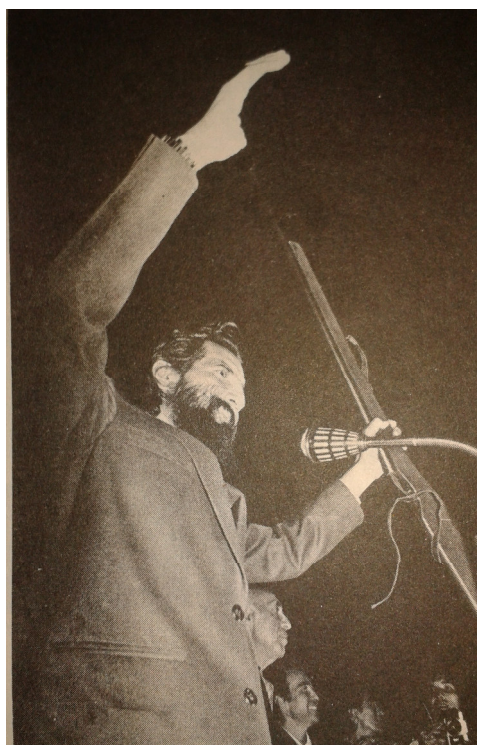
<sup>177</sup> La izquierda atizó luchas populares en el mismo momento en que el gobierno de Morales Bermúdez revertía las políticas realizadas por Velasco Alvarado. Ver: (Wiener, julio 2012).

<sup>178</sup> El PCP Unidad apoyó críticamente al gobierno militar.

<sup>179</sup> Además de la siempre gravitante tesis de transición pacífica al socialismo.

fuera del juego político en un momento crucial, que varias de ellas caracterizaban como una “situación revolucionaria”: el momento en que el poder se ponía en juego.” (Manrique, 2002, P. 17).

Quizás una foto de Horacio Zevallos, según Gustavo Gorriti (Gorriti, 1989), resume este momento histórico. Horacio Zevallos, uno de los líderes de UNIR (Unión de Izquierda Revolucionaria), agita con un fusil en la mano a los asistentes de un mitin electoral. (Fig.31) Este hecho también se advierte en el cambio de consignas partidarias de este frente (UNIR): “Fue todavía algunos años después, cuando el crecimiento de las acciones militares de Sendero Luminoso obligó a marcar distancias, que el lema de la principal fuerza política de este frente, que repetía el aforismo de Mao Zedong, “el poder nace del fusil”, debió ser discretamente retirado de su vocero partidario.” (Manrique, 2002, P. 18).



**Figura 32. Foto Horacio Zevallos**

Horacio Zevallos (1979). [Fotografía], obtenido el 15-05-2014 en Gorriti, G. (1990).

Ya para el año de “1978 se fue cerrando progresivamente el período de estructuras y dirigentes clandestinos a la vez que aparecían locales públicos y candidatos.” Este es el contexto sucinto donde se va ubicar la obra “I Escuela Militar.”

El nombre probable de esta pintura (óleo sobre lienzo) es: “I PRIMERA ESCUELA MILITAR”. Dada la correspondencia coyuntural entre el arte del PCP-SL y su política



partidaria, esta obra debió ser realizada cerca o para el cumpleaños de Abimael Guzmán de 1979. Ya que dos años después relacionaron el onomástico con el «Ejército Guerrillero Popular». Esta pintura estaba en un Museo subversivo. Era resguardado por el Departamento de Apoyo Operativo. (DAO) una dependencia del PCP-SL.



**Figura 33. I escuela militar PCP-SL**

Anónimo (1980?), I Escuela Militar [óleo sobre lienzo], obtenido el (13-05-2003) de: Museo Dircote



### 3.5.1 El arte de militarizar la política: “los grupos armados sin armas”

El contexto representado en la pintura “I escuela militar” se ubica entre los años de 1979-1980. Momento en que el inicio de la guerra interna significó, para un sector de la izquierda, un paso consecuente.<sup>180</sup> Siguiendo las prácticas del arte del PCP-SL, esta pintura debió realizarse muy cerca en tiempo y espíritu al clandestino y homónimo evento partidario.<sup>181</sup> En general, el cuadro representa las reuniones realizadas desde el:

“2 de abril hasta el 19 de abril de 1980, en forma clandestina y adoptando todas las medidas de seguridad, el CC (comité central) llevó a cabo la Primera Escuela Militar... en la zona este de Lima. Esta escuela militar estuvo dirigida personalmente por Abimael Guzmán... al final se les entregó una boina verde y una medalla con la hoz y el martillo, con la inscripción en el reverso de “1ra. Cía.”(Primera compañía del ejército rojo)” (Jiménez, 2000, P.33).

Al término “del evento acordaron ejecutar el «Plan de Inicio» guiados por la consigna «¡Centro es el campo, ciudad complemento!»”<sup>182</sup> Para entender a cabalidad esta obra visual, se deben tener presente la posible concepción del artista subversivo al plasmar el tema militar inserto en este trabajo:

(...) el propósito de la Escuela Militar, bajo la supervisión directa del Comité Central, no era el de empaparse en la tecnología tanática –puesto que ello se iba a aprender en la durísima escuela de la experiencia directa efectiva, o, en todo caso, en cursos de nivel inferior- sino el de imbricar y relacionar a cada nivel el aspecto ideológico con la expresión militar. Eso era para Sendero el aspecto crítico y merecía toda la atención. (Gorriti, 1990, P. 60).

Efectivamente, el peso político sobre lo militar está muy presente en la obra. La propia selección de una escena carente de armamento lo confirma. La CVR indicó que para

<sup>180</sup> “para la izquierda, la transición del discurso de la guerra popular al de la lucha por la ampliación de la democracia no fue simple, ni lineal. Organizaciones que habían recusado las elecciones del 78, caracterizando a quienes participaron en ellas de “oportunistas” y “electoreros”, decidieron incorporarse a las elecciones generales convocadas para mayo de 1980 dejando muy en claro su voluntad de utilizar el “establo parlamentario” (la frase pertenece a Lenin) como una simple escala en la preparación de la guerra popular” (Manrique, 2002, p. 18). “Un hecho que es importante considerar en cualquier análisis de la violencia política de los ochenta, es que virtualmente la totalidad de las fuerzas de izquierda (que tenían una significativa influencia, pues hegemonizaban la reflexión intelectual sobre el país, tenían sólidos lazos con el movimiento popular y su importancia política fue creciendo aceleradamente a medida que las protestas sociales se multiplicaban, siendo la única fuerza que había venido trabajando cotidianamente junto con los trabajadores) estaba convencida de que no había manera de solucionar los problemas del país si no era a través de la toma del poder por medio de la violencia armada”. Ver: (Manrique, 2002, p.18-19). “El lanzamiento por parte de Sendero de una guerra revolucionaria en 1980 fue una culminación histórica lógica, dentro de varias culminaciones admisibles que competían entre sí, de la interacción entre la política de izquierda y el descontento social.” Ver: (Stern, 1999).

<sup>181</sup> Una característica del arte del PCP-SL era corresponder a su política coyuntural partidaria. Ver: (Valenzuela, 2009, p.100)

<sup>182</sup> CVR. (2003) La especificidad “ciudad complemento” responde a una interpretación que hizo Guzmán sobre la estrategia de Mao que implicaba tomar primero el campo y luego la ciudad.

este evento se estudió las ideas de Lenin sobre “grupos armados sin armas” (CVR, 2003). También, Gustavo Gorriti indicó que en esa reunión “la línea ideológica era el factor decisivo.” (Gorriti, 1990, p.60). En consecuencia, se puede argumentar que la intencionalidad principal de la obra es la de simbolizar la fuerza que brinda la ideología para quienes la usan como una poderosa arma capaz de vencer todo tipo de dificultades. Desde esa perspectiva, el mensaje de la pintura “I escuela militar” estaría relacionada a las ideas que José Carlos Mariátegui rescata de Jorge Sorel<sup>183</sup>: “A cada experiencia frustrada, recomienzan. No han encontrado la solución: la encontrarán. Jamás los asalta la idea de que la solución no exista. He ahí su fuerza”. Asimismo, Gustavo Gorriti deja constancia sobre el ambiente vivido en esta escuela militar senderista: “No eran muchos y no tenían medios, pero no había ningún grupo en el país y quizá en el hemisferio más motivado, convencido y decidido que aquél.” (Gorriti, 1990, p.68).

Este peso brindado a la ideología política<sup>184</sup> por parte del PCP-SL, se va a personificar en la obra a través del uso de sugerentes metáforas visuales. Por ejemplo, la verticalidad de los militantes estaría representando los conceptos de fuerza, permanencia y confianza, que se relacionaría con la política leninista de un partido férreo y disciplinado. Asimismo, la idea de confianza, emanada de la totalidad de la obra, reflejaría uno de los valores maoístas muy inserto en los militantes del PCP-SL: “Debemos tener confianza en las masas, debemos tener confianza en el Partido. Estos son dos principios fundamentales. Si dudamos de ellos, nada podremos cumplir.”<sup>185</sup> Igualmente, las miradas altivas, las gravitaciones gestuales y los puños cerrados de los personajes, expresan una intensión en donde un fuerte sentimiento facilita una aguda concientización ideológica para la guerra.

Con anterioridad a la realización de esta obra, el PCP-SL había estudiado la experiencia guerrillera de la década de los sesentas en el Perú:

Para los senderistas el análisis comparativo fue el de resaltar los defectos de esos otros movimientos, relacionarlos con taras ideológicas básicas, y explicar su derrota como

---

<sup>183</sup> Georges Eugène Sorel (2 de noviembre de 1847 - 29 de agosto de 1922) fue un filósofo francés y teórico del sindicalismo revolucionario.

<sup>184</sup> En una diferenciación entre las guerrillas latinoamericanas y el PCP-SL, el investigador Carlos Iván Degregori argumenta que: “El proyecto de Guzmán privilegia la teoría, es un proyecto ideológico y pedagógico, tanto como político y militar. Por eso su énfasis en la elaboración de un “pensamiento guía” - allí donde la guerrilla clásica menospreciaba la teoría y enfatizaba la acción.” (Degregori, 2012 p. 111,112).

<sup>185</sup> (Zedong, 1970). Sin embargo, esa confianza no fue puesta en el partido sino en el líder.

consecuencia necesaria de éstas, antes que de las virtudes de sus enemigos (Gorriti, 1990, p.56).

Estas críticas enfocadas a la ideología fueron reiteradas y virtualmente “solucionadas” en la escuela I militar a través del estudio crítico de las ideas de Mao Zedong: “...Cuando la línea del Partido es correcta, lo tenemos todo: si no tenemos fusiles los conseguiremos, y si no tenemos el poder lo conquistaremos. Si la línea es incorrecta, perderemos lo que hemos obtenido.” (Gorriti, 1990, p.60). De esta manera, la intencionalidad<sup>186</sup> artística trata de expresar, en conformidad con los objetivos centrales del evento, que el arma principal es la ideología asumida por los militantes y que ésta debe estar de la mano con una fuerte creencia y convicción. Acontece entonces que los principios ideológicos sobre lo militar, que virtualmente todos los integrantes poseían, fueron encarnados en el arte para resaltar con mayor intensidad la dimensión emotiva de esa concepción marcial; y también para ir relacionando esa emoción con el mito socialista. Así, la pintura es el registro artístico de una cosmovisión donde el arma principal es la política dispuesta a pasar por el “umbral de una epopeya histórica gigantesca”. (Gorriti, 1990, p.51).

### 3.5.2 La luz como creencia.

Otro elemento importante a recalcar del cuadro es la iluminación. Esta iluminación, plasmada en la figura de Abimael Guzmán y sus militantes, producen halos que poseen una interpretación muy sugerente: ¿acaso la representación idealizada del pintor subversivo de una nueva religión que fortifica la voluntad y quebranta dudas y vacilaciones?

La luz como significación estética, ha sido relacionada desde la antigüedad con diversas concepciones religiosas o míticas. Además, en su expresión ritual la luz ha sido muchas veces consustancial al poder.<sup>187</sup> Relativo a este punto, Umberto Eco menciona en su libro *Historia de la Belleza* el uso de la luz en concordancia con la creencia religiosa:

Uno de los orígenes de la estética de las *claritas* (luz, claridad) deriva sin duda del hecho de que en numerosas civilizaciones se identificaba a Dios con la luz: el Baal semítico, el Ra egipcio, el Ahura Mazda iranio son todos ellos personificaciones del sol o de la benéfica acción de la luz, que conducen naturalmente a la concepción del Bien...” (Eco, Umberto, 2010, P.102).

---

<sup>186</sup> Sobre la intencionalidad o móvil ver el capítulo II “posición de clase”.

<sup>187</sup> Para un estudio donde se relaciona el discurso religioso católico con la luz y la política ver: (De la Torre, 2000).

En la obra “I escuela militar”, la luz vigorosa de la escena, que en detalle se descubre en el puño derecho del líder y en los contornos anatómicos de los militantes, no hace más que remitirnos a cierta vinculación del socialismo con una emoción religiosa. Esa emoción que, vinculada a la luz o al fuego, José Carlos Mariátegui encontró en el líder campesino (misti devenido en runa) Ezequiel Urviola: “Urviola representaba la primera chispa de un incendio por venir.” (Mariátegui, 10 de octubre de 1927). En esa misma perspectiva, se puede afirmar que la obra analizada vendría a representar la siguiente idea maoísta: “una sola chispa puede incendiar la pradera” (Zedong, 1968).

De esta manera es de interés saber que en momentos previos de la acción armada, la ideología subversiva, apoyada por sus diferentes manifestaciones artísticas<sup>188</sup>, inició una pugna para hegemonizar las creencias socialistas sobre ideales liberales e incluso religiosos. (En un primer momento dentro del ámbito partidario.) En realidad, el PCP-SL depositó un alto grado de voluntarismo de corte religioso<sup>189</sup> que pugnó por imponer su nueva ideología. En efecto, el resplandor del cuadro analizado advierte que la luz como símbolo de creencia intenta disputar, consciente o inconscientemente, una nueva concepción de corte religioso otrora exclusiva del cristianismo.

Es posible que los militantes y artistas subversivos entendiesen, sin percatarse del todo, la representación de la luz como sinónimo de un camino hacia una nueva fe. Guardando distancias, sería una ruta parecida a la de Mariátegui: “En mi camino, he encontrado una fe. He ahí todo.” (Mariátegui, 23 de julio de 1926). La luz representada en el cuadro contiene, más allá de sus limitaciones compositivas, una narración en la cual el argumento central es la lucha por la construcción de una nueva creencia, una nueva fe, etc.

Asimismo, el cuadro parece acoger las expectativas insatisfechas dejadas por el gobierno militar de esos años y por la izquierda radicalizada de la época<sup>190</sup>; todas las decepciones sociales desean aunarse en estas imágenes que se aprestan a plasmar un nuevo imaginario. Bajo el signo de esta nueva creencia, una juventud radicalizada<sup>191</sup> se representa como forjadora de un nuevo objetivo maximalista. Es el inicio de un fuego que empieza a encenderse.

---

<sup>188</sup> “Desde antes de la guerra se ha producido arte, siempre.” Entrevistado A3.

<sup>189</sup> Degregori lo denominó un “culto divino a la razón” (Degregori, 2010, p.243).

<sup>190</sup> Ver en este mismo capítulo: Introducción y contexto a la “I escuela militar”. Así también ver: *Los presagios luminosos* (Mallon en Stern 1999).

<sup>191</sup> Para abordar el tema de juventud radical y política. Ver: (Cotler, 1986).

Otro punto importante a identificar en el cuadro, es la luz que enlaza, metafóricamente, las imágenes de los tres clásicos pensadores del marxismo a la figura de Abimael Guzmán<sup>192</sup>. La alusión no es simple, ni gratuita; la luz no solo enlaza a los clásicos con Abimael Guzmán, sino también estaría ensalzando el instante preciso donde Abimael Guzmán emite, según Gustavo Gorriti, “el discurso que adquiriría luego fama como su más acabada pieza oratoria: “Somos los iniciadores”. (Este discurso se emitió en la misma época de la I escuela militar. (Gorriti, 1990, p.66):

El tiempo llegó camaradas, el tiempo llegó. Es tiempo de la gran ruptura... es tiempo de actuar, es momento de la ruptura y no la haremos en lenta y tardía meditación, ni en pasillos, ni en cuartos silenciosos, la haremos en el fragor de las acciones bélicas... ahí en las acciones, como hemos estudiado, la capacidad consciente de los hombres se intensifica, la voluntad es más tensa, la pasión más poderosa, la energía endiablada. Camaradas, ahí encontraremos la energía, la fuerza, la capacidad suficiente para la gran ruptura. (PCP, 19 de abril de 1980).

Para esta ruptura, y otras más, la ideología subversiva construye omnívoramente una interpretación de la realidad secundada por la elaboración de obras artísticas que promueven, en la esfera subjetiva, la creencia del mito socialista. Ese es el sentido último que desempeña la luz en el cuadro<sup>193</sup>; un rol de corte religioso, amén de sus protagonistas: “Se ha encontrado una analogía entre la religión y el socialismo revolucionario, que se propone la reconstrucción del individuo para una obra gigantesca”. (Mariátegui, 16 de enero de 1925). Empero, la iluminación también cumple otra función: la veneración al líder senderista. La luz es detenida para envolver al líder del PCP-SL, proveerle de un halo sobrenatural y convertirlo en una santidad de nuevo tipo. Se asiste así al inicio, todavía no perceptible estéticamente, de un proceso donde Guzmán es seguido acríticamente por sus incondicionales, y donde la luz no alumbra ni esclarece sino nubla y ciega el camino. La importancia de concentrar la luz en Guzmán, devendría a la postre en culto a la personalidad: “concepción idealista de la historia, según la cual el curso de esta última no es determinado por la acción de las masas, sino por los deseos y la voluntad de los grandes hombres (caudillos militares, héroes, ideólogos destacados, etc.)” (Rosental, Iudin, 1946).

---

<sup>192</sup> Visto todavía como el maestro iluminado, es concebido casi una santidad. La figura de un semidios.

<sup>193</sup> Caber anotar que una de las acciones simbólicas del PCP-SL, relacionadas al uso de luces fue plasmada con el encendido de latas pequeñas, suerte de mecheros, que “dibujaban” en algún cerro oscuro la representación de la hoz y el martillo. Ver: Figura 34 (anexo)

Por otra parte, en el campo de la interpretación artística, la luz como idea múltiple e infinita puede ser captada, para beneficio de la interpretación estética, desde la categoría intuitiva interpretada por José Carlos Mariátegui. La intuición como herramienta no racional fue muy bien considerada por José Carlos Mariátegui para sus diversos estudios. En 1987 Alberto Flores Galindo, argüía que el Amauta utilizaba como herramienta de interpretación la intuición y la imaginación (Flores, A. 1987). Asimismo, Nelson Manrique expresaba que al igual que Flores Galindo, Mariátegui “reivindica[ba] al arte y la intuición como vías válidas de conocimiento.” (Manrique, agosto 2005). En efecto, la intuición juega un rol importante en esta obra. Se postula que la representación y uso simbólico de la luz aprovecha las herramientas del campo intuitivo para desarrollar, con gran amplitud y efectividad, una amplia comprensión consciente o subconsciente del mensaje de esta obra.

Con todo, esta obra encarnó, en su momento, más allá de su justeza o no, una emoción histórica acumulada por muchas generaciones de izquierda, que tuvieron durante un corto o largo periodo la ilusión “luminosa” de un cambio revolucionario de la sociedad.

### **3.5.3 La lucha final.**

En esta obra existe una lucha radical contra la relajación subjetiva de los militantes: “todo el arte tenía que servir a que cada uno nos volviésemos un bastión”<sup>194</sup>. En efecto, una apreciación global de la obra revela la búsqueda y el encuentro de un espíritu tenso y belicoso. Estos últimos elementos, gravitan transversalmente en toda la escena, apuntando a mostrar un modelo inquebrantable de espíritu. A esto se suma, un intrínseco mensaje que desea representar a los militantes en un acto trascendental que los dispone a enfrentar una lucha cruenta y prolongada: una lucha final. Esto último entendido como un credo exaltado y conmovedor que pretende avizorar, a través del arte, una lucha definitiva. Mas, no solo existe, en el arte senderista, la idea de confluir a una culminación histórica, sino la convicción de que esta será posible: el arte subversivo posee una fuerte carga afirmativa frente al devenir de la historia.

Por otro lado, hay que considerar que la prédica partidaria llegó a los militantes de base, simpatizantes y demás adherentes a través de una vía más emocional, que racional y doctrinaria; incluso Mao había dicho que: “La revolución es un drama pasional... no

---

<sup>194</sup> Entrevistado A2

hemos atraído al pueblo apelando a la razón, sino desarrollando la esperanza, la confianza y la fraternidad”. Aunque, la experiencia subversiva peruana tuvo un proceso inverso (fue aislándose del pueblo), el arte ayudó, en ciertos casos,<sup>195</sup> a la adherencia de nuevos militantes a través de una apelación emocional. Esta llamada al sentimiento para hacer política tiene, en las muchedumbres, la característica de crear la idea de librar una lucha final, una lucha definitiva. A propósito de ello, Mariátegui decía que: “La meta de hoy no será seguramente la meta de mañana; pero, para la teoría humana en marcha, es la meta final. El mesiánico milenio no vendrá nunca. El hombre llega para partir de nuevo. No puede, sin embargo, prescindir de la creencia de que la nueva jornada es la jornada definitiva.” (Mariátegui, 20 de marzo 1925). En seguida, Mariátegui distingue las diferentes recepciones de esa emoción de entrega final y definitiva. Para los expertos de la academia, su relativismo y escepticismo domestica la emoción del mito. En cambio, para los hombres menos letrados, gracias a su “instinto vital”, existiría un convencimiento que anula las dudas “estériles”, encontrando mejor su lugar y su camino. En la pintura “I escuela militar” pasa lo mismo, los militantes aparecen convictos en su entrega a la lucha final; en contraste con el líder Abimael Guzmán que se dejaba representar como un dios irrefutable que finalmente cambió la certeza de la lucha final, por una cómoda lucha relativa.<sup>196</sup>

Con todo, el artista subversivo pintaba para una lucha decisiva “para mí al sentir que ponía en juego mi vida era como una lucha definitiva, una lucha con todo... y eso lo trataba de expresar, claro no de manera tan consciente, existe un documento partidario de la lucha final y Mariátegui...”<sup>197</sup>. Por ende, es posible mencionar que la obra analizada se subscribía en los hechos a un documento partidario referido a este tema:

Mariátegui considera que... las muchedumbres... tienen un mito, una meta, la revolución social, meta que el proletariado enarbola... con "una fe vehemente y activa", contrastando con el escepticismo y la decadencia burguesa. Que las masas combaten por "la lucha final" seguras de su triunfo y dice: "La frase del canto de Eugenio Pottier (La Internacional) adquiere un relieve histórico "¡Es la lucha final!". ...Las muchedumbres revolucionarias creen librar la lucha final.” (PCP, 01 de octubre de 1975).

---

<sup>195</sup>El testimonio de una militante al incorporarse al partido muestra la relación entre lo simbólico y lo artístico: “me llevó al pabellón y al entrar veo una fila de compañeros en ambos lados dejando un espacio libre al centro, cada fila con banderitas en alto, yo me quedé sorprendida yo me quería ir por un costado y me dijeron ‘no, anda por el centro’... Fue un recibimiento bonito, caluroso y amable de parte de los compañeros ahí es donde oí las marchas, o cuando bailaban, a mí no me gustaba bailar pero me sacaron a bailar, en fin, me divertí bastante con ellos” Ver: (Asencio, 2013).

<sup>196</sup> Nos referimos al oportunismo y veleidades políticas de Abimael después de su captura.

<sup>197</sup> Se refiere al documento: “Retomemos a Mariátegui y reconstruyamos su partido” Entrevistado A2.

Por otro lado, es preciso diferenciar las ideas emanadas de las representaciones de los militantes y del líder senderista. Deteniéndose en los detalles de las vestimentas representadas, la obra revela la intención de querer recrear cierta idea de turbulencia y agitación a través de los pliegues diagonales presentes en los vestidos y pantalones de los militantes. Las líneas diagonales u oblicuas, tal como lo plantea Oscar Morriña se asocian con “fenómenos dinámicos, de agitación, lucha, movimiento...” (Morriña, 1982, p. 54). Sin embargo, la obra presenta al líder senderista, con un terno sin pliegues, ni arrugas. Es decir, con una vestimenta pulcra e impecable; en este punto la imagen de Guzmán representaría la quietud, la tranquilidad propia de un líder intachable, de dotes suficientes para dirigir una revolución total; pero también revelaría a un líder muy lejano a la imagen dinámica de un guerrillero, presente en las acciones y en la práctica revolucionaria. Se vislumbraba así el carácter burocrático de su liderazgo, distante y distinto al concepto de la lucha final.<sup>198</sup>

### 3.5.4 Perspectiva jerárquica y ritual de adoración al líder.

Para concebir el significado completo de la obra examinada se debe abordar la representación del líder del PCP-SL. Desde el punto de vista formal, la obra representa a Abimael Guzmán con un tamaño exagerado en relación a los demás personajes de la escena. Esta composición irreal responde a un interés subjetivo de ensalzarlo y subrayarlo. Esta forma de representación recurre al uso de la perspectiva jerárquica. Es decir, a un tratamiento visual entendido bajo criterios ideológicos o religiosos y no reales. La perspectiva jerárquica tuvo un uso destacado en el arte románico medieval gracias a la influencia del filósofo griego Plotino<sup>199</sup>:

“En la mentalidad de Plotino, autor que está en la raíz del arte medieval, la perspectiva óptica era una impotencia del ojo carnal. El arte paleocristiano y bizantino transmite a la Edad Medieval una doctrina que denuncia el error de la vista sensible y se atiene a una visión más potente y profunda: *lo que ve la mente iluminada por la fe*.” (Balderas, 2008).

<sup>198</sup> Para una crítica interna sobre el liderazgo de Abimael de la línea proseguir ver: Lucena, Fernando. Reportaje al PCP recuperado de: <https://idl-reporteros.pe/entrevista-a-sendero-en-el-vrae/> También ver: *De burócrata a profeta*. En: (Degregori, C.I.. 2010).

<sup>199</sup> Plotino (205-270 d. C.) fue un filósofo griego neoplatónico, que entendía la belleza en la esencia y no en la apariencia. Al contrario de Platón, no desprecia las bellas artes por ser imitaciones, ya que para él las bellas arte son imitaciones de las formas ideales. Ver: (Piñero, 1996).



Desde esta misma lógica parece estar concebida la representación de Guzmán. Vale decir, que al no existir una disposición realista<sup>200</sup> en el tratamiento de la perspectiva y de la composición en general, se apela a un tratamiento formal que responde a un entendimiento más subjetivo, si se quiere hasta metafórico de la representación. Donde la proporcionalidad real se trastoca por una intensión embargada por una creencia o una fe.

Desde esta perspectiva, la obra artística también puede ser “leída” como una representación ritual<sup>201</sup>. Es decir, como una dramatización o ceremonia donde se reaviva la fe o creencia al mito socialista y a su líder. Se desprende entonces, que existe una marcada intencionalidad que pretende hacer del ritual representado un acto ejemplar a seguir. En efecto, esta pintura desea que todos los militantes repitan el rito hacia el líder que, visualizado como un maestro, absorbe paradigmáticamente supuestos valores que todos deben alcanzar y respetar. Incluso, las imágenes enaltecidas de Abimael Guzmán van a reflejar el peso del rito en las vivencias más subjetivas de los artistas subversivos: “al representar al presidente Gonzalo lo hacíamos con mucho respeto, había algo de ceremonial sí, de ritual digamos”<sup>202</sup>

Pero, ese incasable reencantamiento del mito socialista, a través de ceremonias rituales de diversa procedencia, va a ser socavado y tergiversado por una dirección arbitraria y autoritaria. Manipulando las sinceras y profundas creencias en el socialismo de sus militantes para “fomentar la incondicionalidad a su persona” (Ibarra, 2010, p. 202).

Este ritual, entendido como “un comportamiento de carácter simbólico, repetitivo e instituido socialmente” (Kertzer, 1988, p.6), estuvo muy presente en la vida cotidiana senderista. Incluso, esta ritualidad incondicional, exacerbada por la dirigencia, se presentaba habitualmente en asuntos cotidianos como los saludos de “sujeción plena, incondicional, estricta al Presidente Gonzalo”<sup>203</sup>. Todas estas manifestaciones plasmadas en pequeños actos simbólicos llegaron a tener un alcance muy profundo en el terreno

---

<sup>200</sup> El problema del naturalismo como parte del realismo en el arte y el PCP-SL escapa a los fines de esta investigación. Para una introducción al problema del realismo artístico y marxismo ver el acápite 1. La especificidad del arte: entre la realidad y la fantasía. En: Beigel, Fernanda. *El itinerario y la brújula*. Buenos Aires: Biblos, 2003 p. 94. Para un contexto nacional ver: (Revista Narración 2, julio 1971).

<sup>201</sup> “Conviene recordar que un rito es la dramatización de un mito, de manera que el ritual es una *performance* donde se vivifican las creencias que fundamentan a una colectividad” Ver: (Portocarrero, 2012, p. 12).

<sup>202</sup> Entrevistado A3.

<sup>203</sup> Para una crítica al egotismo y seguidismo en el PCP-SL. Ver: (Ibarra, 2010 p.198).

subjetivo de los militantes. Cayendo, por ejemplo, en la autovigilancia y autocensura de todo pensamiento crítico hacia el líder. Es decir, una implacable tergiversación de la dialéctica materialista (crítica y autocrítica) se hallaba en lo más profundo del inconsciente de los militantes subversivos:

“Mira que ya en ese tiempo ya uno iba tomando conciencia de que no podías decir herejías por así decirlo, que seguía siendo parte de un grupo determinado entonces no podías decir cosas o dejar de decir ciertas cosas como el saludo, que obviarlo, por así decirlo era un pecado, se convertía en un pecado. Como que uno iba tomando, no conciencia sino asumiendo eso, o se iba obligando en todo caso a eso. Te ibas cohesionando a veces hasta tú solo, coactando (sic) para hacer eso. Como te digo ya uno va tomando esas formas.” (Ascencio, 2013).

Producida por una exaltada reafirmación subjetiva hacia la ideología, el ritual, según plantea David Kertzer, “puede proporcionar una base para la resistencia y la rebelión.” (Kertzer, 1988, P. 167). Efectivamente, si bien el ritual senderista obtuvo el beneficio de crear una fuerte identidad entre sus militantes, tuvo como contrapeso la glorificación y la obediencia acrítica hacia su líder:

“es necesario señalar que si el drama de Gonzalo consiste en que se encuentra prisionero de su delirio de grandeza, la tragedia de sus partidarios reside en su seguidismo cerril... este drama, y esta tragedia constituyen el callejón sin salida de la facción de Gonzalo”. (Ibarra, 2010, p. 202).

### **3.5.5 La precipitada entronización del “Pensamiento Gonzalo”.**

Uno de los puntos neurálgicos de la pintura se haya siguiendo la dirección de las miradas de los militantes subversivos. En esa coordenada se encuentra la imagen del líder del PCP-SL detrás del escritorio y debajo de los retratos de tres líderes del marxismo. Este detalle de la representación alude a la idea de considerar al líder del PCP-SL como un continuador de Marx, Lenin y Mao. (Si bien no existió ningún documento oficial (sí oral y no orgánico) donde se le atribuya a Guzmán como la cuarta espada del marxismo, no existen tampoco evidencias que estas ideas fueran combatidas. (Manrique, 2009, p. 8).

Muchos estudios han subrayado las creencias exacerbadas alrededor del líder del PCP-SL<sup>204</sup>. La pintura “I Escuela Militar” puede brindarnos datos importantes si se le relaciona con estudios críticos de la ideología subversiva. Al respecto, el historiador Nelson Manrique hace una investigación referida al proceso de entronización del pensamiento Gonzalo: “un camino que recuerda la forma de ascensión hacia la santidad al

<sup>204</sup> Ver: (Degregori, 2010, p. 235), (Ibarra, 2010), (Portocarrero, 2012) y la CVR

interior de la iglesia medieval.” (Manrique, 2002, p.232). En resumen, el autor plantea en uno de sus ensayos llamado “La caída de la cuarta espada y los senderos que se bifurcan”, cómo el pensamiento Gonzalo, en cada etapa de su propio proceso y en el marco de la guerra interna, va en contradicción creciente con los postulados de Mao Zedong. En relación a ese punto, pero desde el análisis artístico, esa contradicción se visualiza en la imagen exacerbada de Abimael Guzmán. En esa exageración visual se esconde una de las diferencias entre el líder Chino y A. Guzmán. Este último, en comparación al primero, coronó anticipadamente su pensamiento, sin haber logrado la toma del poder. Asimismo, una de las diferencias centrales, ligado indirectamente al ámbito estético, entre Mao y la dirigencia del PCP-SL, es la lucha frente al extremismo e individualismo. Errores que finalmente generaron la precipitada entronización del “Pensamiento Gonzalo” y en consecuencia, su imposición en el campo estético subversivo.

Como se ha sugerido, el arte del PCP-SL quiso servir a la construcción de una nueva religión socialista. Empero, el cuadro, específicamente en la representación del líder, avizora tempranamente el llamado culto a la personalidad. De la representación de Abimael Guzmán emana lo que Eduardo Ibarra ha llamado “egotismo en sendero” (Ibarra, 2010, p.198), suerte de individualismo egocéntrico; pero lo más importa a subrayar es que a través de la representación engrandecida de Guzmán se puede sugerir cómo el exceso subjetivo de exaltación al líder fue uno de los elementos que permitieron glorificar anticipadamente el “Pensamiento Gonzalo”.

La pintura “I escuela militar” revela que la devoción partidaria permitió la entronización (idea acrítica) del pensamiento Gonzalo sin que éste haya confirmado en la práctica su justeza. El impacto de ello puede observarse, por ejemplo, en una entrevista realizada a un militante subversivo en 1986; ahí manifiesta en relación a las ideas de Gonzalo que ésta: “... colma el yo profundo, mueve el alma, y encanta al espíritu; y da al individuo, como parte del conjunto, razón última de vivir” (Roldan, 2011, p.161). Si bien Mariátegui concibió el socialismo capaz de colmar el “yo profundo” y elevarse a la categoría de una religión de nuevo tipo, el PCP-SL, específicamente Guzmán, aplicó esa capacidad del socialismo de manera extremista. El progresivo culto personal generado

desde la propia dirigencia, finalmente devendrá en un radicalismo acrítico extendido en todo el partido, que entenderá visualmente al líder como un ser perfecto<sup>205</sup>.

En consecuencia, una de las diferencias centrales, ligado indirectamente al ámbito estético, entre Mao y la dirigencia del PCP-SL, es la lucha frente al ultra izquierdismo e egocentrismo. Errores que finalmente generaron la precipitada entronización del “Pensamiento Gonzalo” y también la imposición de un inexistente equilibrio estratégico. Mariátegui, suscribiría quizá, aquella gran reflexión de Mao a favor de la humildad y contra la egolatría y la presunción:

“Se me ha dicho que tengo las 4 grandezas: gran maestro, gran dirigente, gran comando supremo y gran timonel. Todo será eliminado, tarde o temprano. Se conservará solamente la palabra maestro, que es lo que siempre he sido: maestro de escuela”.<sup>206</sup>

Finalmente, la ampliación de un pensamiento acrítico hacia un líder único e incuestionado (esto se refleja en representación de la postura vertical de Abimael Guzmán) engendró una falta de investigaciones propias y autónomas de los militantes que condujeran a enriquecer el debate interno partidario, y que a su vez contribuyera a generar nuevos líderes. Este aspecto se expresa en la representación de un libro dispuesto exclusivamente para ser asido o leído por Guzmán. Este simple detalle visual sintetiza múltiples motivaciones no promovidas por una dirigencia guiada por el individualismo egocéntrico ultraizquierdista. En esa misma lógica, no estará de demás argumentar que la revolución senderista no tuvo, ciertamente, publicaciones de calidad como *Pravda* (URSS) o *Pekín Informa*, (China) que ayudasen al debate de ideas dentro del partido. Recuérdese, que muchos dirigentes de la URSS y China tuvieron su propia y enorme producción intelectual que contribuyó al debate y esclarecimiento partidario. Bajo la dirección del

---

<sup>205</sup> En los documentos realizados por Abimael Guzmán después de su captura se puede observar que finalmente el pensamiento Gonzalo era una forma de legitimar la dirección única del partido. Se llegará a decir que sin “presidente Gonzalo” “no hay pensamiento Gonzalo”. Por ejemplo: “sin pensamiento Gonzalo no hay IV etapa del partido y, más aún, hoy siendo aplicación del marxismo-leninismo-maoísmo, el pensamiento Gonzalo está entrando a desenvolverse y a aplicarse no sólo a nuestra realidad sino abocándose a la solución de los problemas de la revolución proletaria Mundial en este momento de repliegue político general y en futura nueva etapa.” Y como: “...tampoco se puede separar la Jefatura del pensamiento que lo sustenta eso es revisionismo.” O como mejor lo explican con toda claridad los obsecuentes: “... sin Presidente Gonzalo y pensamiento Gonzalo, nuestra arma ideológica, estratégica, específica y principal no hay IV etapa, porque es lo que une a todo el Partido y sólo así el pueblo tendrá futuro.” Ver: (PCP, diciembre de 1993).

<sup>206</sup> Mao Zedong antes de ingresar al partido comunista fue maestro primario en Chansha. (Castillo, 1973. p. 36).

Guzmán, excepto los escritos oficiales no hubo otros estudios notorios que contribuyeran a esclarecer errores o aciertos.<sup>207</sup>

### 3.5.6 Escuela y mito del progreso senderista.

Ante todo, el cuadro presenta a Abimael Guzmán como un profesor insigne y prestigioso. Tal como lo afirmaba Guillermo Lumbreras antes de iniciada la guerra interna el líder senderista gozaba de cierta fama como profesor:

Un hombre brillante, un gran polemista; poseedor de retórica precisa, hablaba con frases cortas, las que siempre contenían algo específico. Como profesor era brillante; como expositor, excelente. No así escribiendo; hablando era fluido y sumamente riguroso, era muy disciplinado y ordenado, poco proclive al ocio, estaba buscando siempre qué hacer y hablando sobre lo que había que hacer...” (Roldan, 2011, p.147).

Oscar Ramírez Durand, camarada Feliciano, detenido en 1999, fue uno de los principales líderes del PCP-SL que a pesar de su rechazo al “Pensamiento Gonzalo” argumentaba, a propósito del inicio del conflicto armado interno, que Abimael Guzmán: “Se atrevió a ser consecuente con lo que muchos predicaban.”<sup>208</sup> Asimismo, Gonzalo Portocarrero, detecta cómo algunos jóvenes de izquierda admiraron el inicio de la guerra interna y a su líder:

Guzmán representó, para muchos jóvenes de izquierda, la fidelidad al compromiso de la lucha armada como la única esperanza real de cambio y la presencia protagónica de una suerte de mesías, de un gran líder capaz de aglutinar y conducir a las fuerzas de cambio. Y si la izquierda peruana estaba profundamente atomizada era precisamente por la competencia en torno a quién ocuparía finalmente ese papel de la revolución social” (Portocarrero, 2012, p.102).

De esta manera, para inicios de la década de los ochentas Abimael Guzmán se presentaba en un imaginario social restringido con cualidades de ser un profesor “brillante”, “consecuente” y representante de una “fidelidad al compromiso”.

Aunque relativo a un sector de la izquierda, el inicio del conflicto armado interno brindó a Abimael Guzmán, a finales de los setentas<sup>209</sup>, un prestigio de maestro guía al interior del PCP-SL<sup>210</sup>. Este ascendente insuflado por el mismo inicio de la guerra, pareciese ser el sentido último del mensaje del cuadro: una escuela que realmente posee la

<sup>207</sup> Entrevistado A7

<sup>208</sup> Ver: Oscar Ramírez Durand, camarada Feliciano. En: (Portocarrero, 2012, p. 106).

<sup>209</sup> Para una exploración biográfica del líder senderista ver: (Guzmán, 2009). Para un estudio previo al conflicto armado interno ver: (Heilman, 2010).

<sup>210</sup> “El presidente era como un gran maestro...” Entrevistado A3

verdad regida por un profesor extraordinario. Una escuela donde se enseña un nuevo tipo de religión: el mito socialista.

Históricamente, las escuelas y en general las instituciones educativas como gremios, sindicatos, grupos docentes, etc. tuvieron antes y durante la guerra interna una fuerte presencia senderista.<sup>211</sup> No es gratuito que los estudios sobre el origen de sendero tengan como centro el ámbito educativo. El PCP-SL, dado el medio en donde se desarrolló su líder, siempre estuvo vinculado con el sector educativo; incluso la CVR llega a relacionar ciertos elementos del PCP-SL con una suerte de «proyecto pedagógico» (CVR, 2003). En muchos casos el PCP-SL se desarrolló usando como instrumento de captación, ideologización y movilización a los estudiantes y docentes: “convirtió a los maestros... en una pieza fundamental dentro de la estrategia de difusión de la ideología del PCP-SL” (CVR, 2003). En ese sentido, la pintura estudiada trata de provocar la idea de estar frente a una escuela que disputa por imponer una nueva ideología de corte religioso: el comunismo.

La escuela, tal como lo expresa Althusser, se configura como un aparato ideológico reproductor de la clase dominante que reemplaza a la antigua iglesia:

“... lo que la burguesía pone en marcha como aparato ideológico de Estado número uno, y por lo tanto dominante, es el aparato escolar que reemplazó en sus funciones al antiguo aparato ideológico de Estado dominante, es decir, la Iglesia. Se podría agregar: la pareja Escuela-Familia ha reemplazado a la pareja Iglesia-Familia.” (Althusser, 1969).

Si la modernidad, mediante la ciencia, fue erosionando poco a poco el poder religioso de la iglesia para reemplazarlos por credos propios<sup>212</sup> (donde la instrumentalización de la escuela laica era fundamental) no extraña observar la exacerbada reproducción ideológica que tuvo la escuela en la realidad local. En efecto, históricamente en el Perú, la escuela resignificó la fe católica en el mito del progreso. La escuela y su impacto en la mentalidad andina, por ejemplo, según indica una reseña realizada por C.I. Degregori a un estudio de Rodrigo Montoya, llegó a producir una identificación de la escuela con el significado de *punchan*: “se hace la luz” (Degregori, diciembre de 1986). Tanto, en el campo y la ciudad, la escuela significó salir de la ignorancia, apropiarse de las

<sup>211</sup> “Desde sus orígenes en los años 60, estuvo fuertemente ligado al trabajo dentro de la Universidad y en el medio magisterial” Ver: (Ansión, 1993), (Degregori, 2007).

<sup>212</sup> “Como señala Weber, la modernidad intenta laicizar la potente mitología cristiana. El mito de la providencia es (parcialmente) sustituido por el mito del progreso” (Portocarrero, 2012, p. 55).

herramientas modernas para dominar a ésta y salir de la pobreza, etc. La escuela fue un mito moderno que suponía el progreso social y el éxito. (Ansión, J. 1995).

En uno de los pasajes de los artículos que formó parte del inconcluso debate entre Carlos Iván Degregori – Alberto Flores Galindo<sup>213</sup> sobre el mito del progreso, el primero, sentenciaba una idea interesante: el mito del progreso habría frenado el avance del PCP-SL:

(..) si luego de seis años y a pesar de su inédita voluntad política SL no ha logrado avanzar desde las franjas marginales de jóvenes desilusionados hacia el “mainstream” popular, ello nos revela la fuerza que a pesar de todo continúa conservando allí el mito del progreso y la auto percepción de “éxito”, alcanzado o posible, que se trasmite al menos en cierta medida a las nuevas generaciones, especialmente del contingente andino migrante.” (Ansión, 1995).

De esta apreciación se desprende que el mito del progreso y éxito social capitalista contiene, en el ámbito de las creencias, la ideología, etc. con la doctrina senderista; es decir, con aquella creencia insuflada de una fe convencida en la “justeza” de su interpretación marxista. De esta manera, las representaciones senderistas encierran concepciones que pugnan por arrebatar creencias y esperanzas al mito del progreso capitalista. En este punto, se podría decir que el arte senderista lidio con lo que Mariátegui denominó el “culto supersticioso de la idea del progreso”. El arte de sendero ayudó a desatar en los militantes una emoción desbordada frente a una sociedad considerada como vieja y caduca. En sus inicios el arte del PCP-SL llegó a insuflar en la doctrina subversiva un “ánima guerrera y mística”. Sin embargo, el fanatismo fomentado por su líder va a ir distorsionando a la agrupación y llevándolo a la sistemática aplicación de una línea terrorista. Con todo, y a pesar de sus desvíos y errores, el PCP-SL llegó a encarnar en muchos, a inicios de los ochenta, el mito socialista y revolucionario de una nueva sociedad. Tal como argumenta Alberto Flores Galindo, existió cierta legitimidad de SL en los primeros años de su inicio:

(...) en la mayoría de los casos, sobre todo durante los primeros años, parece que fueron levas voluntarias, a las que acudían campesinos a quienes no se ofrecía carreteras, alimentos, escuelas, sino algo más etéreo pero que paradójicamente podía justificar los mayores sacrificios: todo el poder.”<sup>214</sup>

---

<sup>213</sup> Sobre el debate ver: (Rendón, 2011).

<sup>214</sup> Ver: (Flores, 2010, p. 268.) Sobre el punto Juan Ansión nos dice que: “Si algo ofrecía Sendero a los jóvenes, era una sensación de poder jamás conocida antes.” (Ansión, 1995).

Con todo, este mito senderista se concreta en la pintura a través de la representación misma del concepto de escuela. Ergo, la representación de la “I escuela Militar” es, ante todo, una expresión paradigmática de las escuelas populares senderistas. (Ver: CVR, 2003). De manera general, se puede decir que, así como la clase dominante impone sus ideas en las escuelas para que sean funcionales a sus intereses, el PCP-SL busca la misma utilidad de la escuela para sus fines políticos. La pintura representa a la escuela senderista como una entidad que enseña un pensamiento o ideología que también poseería un carácter constitutivo de tipo religioso; en la escuela senderista no solo se pugna la ideología sino también una nueva fe, una nueva esperanza. Asimismo, la pintura trata de expresar el inicio de una nueva forma de entender el progreso desde un marco conceptual senderista. Intrínsecamente, se puede entender el cuadro como la representación de la pugna por la hegemonía entre el mito socialista del PCP-SL y el mito del progreso capitalistas. Dos luchas sociales prácticas que también se dan en la superestructura a través del arte.

En esta medida la idea de progreso capitalista fue disputada por la escuela senderista que proponía otro tipo de progreso basado virtualmente en el socialismo. La idea de alcanzar un real progreso (léase una revolución) a través del conocimiento recibido de las escuelas subversivas es el motivo último de la clase dirigida por Guzmán en este cuadro.

Finalmente, más allá de todas las desviaciones de esta experiencia subversiva peruana, esta pintura deseó servir a la construcción del mito socialista, entendido este último como un nuevo tipo de religión. Una postulación histórica que deseó ascender a una categoría religiosa de nuevo tipo: “La religión del porvenir, como piensa Waldo Frank, descansará en la ciencia, si alguna creencia ha de ascender a la categoría de verdadera religión” (Mariátegui, 1974).



## CONCLUSIONES

El arte del PCP-SL manifiesta en las dos obras examinadas distintos planos interpretativos que desbordan puntualmente lo estético. Histórica y socialmente el arte del PCP-SL, según el capitulado expuesto en el presente estudio, brota con el indigenismo pictórico y político de inicios del siglo XX.

1.-) El indigenismo fue producto de una reacción histórica frente al arte de fines del siglo XIX e inicios del XX. Tal como rezan los primeros tópicos de este trabajo, la reacción ante esta pintura decimonónica se tradujo en el arte a través del cambio temático y su tratamiento estilístico. Son estos elementos donde se sintetizan puntualmente el cambio de siglo en el campo artístico. Sin embargo, vale agregar que la respuesta no solo se halló en el tema sino también en el nuevo espíritu de la época. Es decir, en el nacionalismo surgido del contexto de la segunda década del siglo XX. En la presente investigación se constata el tránsito de querer importar una sensibilidad exógena (siglo XIX) a otra que absorbe la problemática actualizada del indio a través de una pintura nacional popular. (Segunda década del siglo XX).

2.-) Con la obra indigenista del pintor José Sabogal (primera mitad del siglo XX) se inició un progresivo interés por rebasar el muro decimonónico que circunscribía el arte nacional a temas exógenos y pasadista. Asimismo, con él se inician los lineamientos históricos del indigenismo que se caracterizaba por revelar temáticas artísticas vinculadas a hechos sociales del ámbito rural-nacional. De igual modo, en la representación del “indio” iniciada por José Sabogal, se concentra los incentivos creativos que los artistas subversivos consideraban como antecedente intrínseco en su quehacer estético.

3.-) En la obra indigenista de José Sabogal se halla un carácter político que iba acorde con el contexto nacionalista de sus días (cabe mencionar la atinada decisión de no copiar la esencia grandilocuente que poseyó el muralismo mexicano). Dentro de este periodo (específicamente en la década del veinte del siglo pasado), se constata una estrecha relación entre el arte indigenista de José Sabogal y el socialismo de José Carlos Mariátegui. Específicamente en la revista Amauta. Son con las imágenes de la revista Amauta producida por José Sabogal que se inicia una suerte de indigenismo de corte

socialista. Este arte fue puesto al servicio del socialismo por José Carlos Mariátegui. Tanto el uso político del arte a un proyecto socialista y las imágenes indigenistas de la revista *Amauta* fueron fuentes visuales y políticas consideradas como antecedente ideológico-artístico del arte senderista.

4.-) El nacionalismo como preocupación social, provocó en el arte indigenista de Sabogal prioridades temáticas que construyen un carácter reivindicativo de la representación visual del indio. Este elemento reivindicativo, se halla en una constante reformulación temática en obras artistas posteriores a este momento. Esa vigencia se constata también en el indigenismo subversivo. Las obras subversivas en su encuentro con la temática indigenista, reelaboran las intenciones reivindicativas presentes en el indigenismo de Sabogal para radicalizarlas. Este entorno ideológico, que prioriza el uso de la violencia política, juega un papel central en la concepción artística que atiza el concepto reivindicativo para transformarlo en un concepto subversivo plasmado finalmente en los personajes armados.

5.-) El indigenismo subversivo del PCP-SL es producto de un troncal indigenista diverso y complejo. Siendo una de sus principales características la edificación de una representación armada del campesino. El indigenismo subversivo del PCP-SL presenta una diferenciación relativa con el radicalismo político-militar del PCP-SL. El indigenismo subversivo, auscultado en este trabajo, fue realizado, en algunos casos, por los mismos campesinos-artesanos (Retablo ILA) y presenta un parcial grado de acercamiento al ánimo campesina. Sin embargo, su calidad artística es limitada e irregular.

6.-) Las dos obras de arte del PCP-SL analizadas en la presente investigación presentan conceptos devenidos de su posición ideológica. Las obras subversivas, así como sus hacedores, poseen rasgos que nos ha permitido encontrar vinculaciones concretas con las concepciones estéticas de José Carlos Mariátegui. En efecto, se halla conceptos que aúnan posiciones relativas al vínculo indisoluble entre el arte y la política. Para José Carlos Mariátegui un verdadero arte obedece a las gravitaciones políticas de su tiempo, de tal forma que éste ayuda a provocar un interés por los problemas políticos y sociales. Este aspecto fue convenientemente usado por el arte subversivo. Tanto el Retablo del ILA, como la pintura “I escuela militar” se encuentran sumergidos en las dinámicas políticas partidarias para secundar y ampliar su efecto.

7.-) La concepción estética de Mariátegui abarcó diversas y heterogéneas obras artísticas asimiladas por su enfoque marxista. Ello se descubre en su apuesta al arte suprarrealista y su interés por el uso de la imaginación para producir la verdad. Este método que discierne elementos progresistas “no necesariamente marxistas”, no estuvo presente en el arte del PCP-SL. Es por ello, que en el arte del PCP-SL se constata una concepción artística circunscrita y limitada. Ciego en ver tonalidades o elementos específicos de otros estilos artísticos, diverge de la concepción estética Mariateguista.

8.-) El indigenismo revolucionario de Mariátegui: aleación entre pintura indigenista y revolución socialista, fue entendido por los artistas subversivos como antecedente en el campo pictórico y político. Para la lectura subversiva, el trabajo visual partidario desarrolla históricamente el indigenismo revolucionario de Mariátegui. Asimismo, en el arte subversivo se plasma la continuidad del indigenismo de Mariátegui a través de la relación que va desde una imagen reivindicativa del “indio” (indigenismo) hasta la representación de un campesino armado. (Indigenismo subversivo)

9.-) El foro de Yenán de Mao Zedong fue otro referente importante del arte subversivo. Las ideas planteadas en este foro fueron para los artistas subversivos determinantes en la concreción artísticas de sus obras. De este foro se desprende el concepto llamado posición de clase, que evoca para los artistas subversivos una emoción o actitud relativa al grado de acercamiento sincero hacia el pueblo. Este sentimiento se descubre parcialmente en las obras examinadas por la perturbación de una línea política ultraizquierdista e individualista de la dirigencia. Otro elemento estético de Mao Zedong presente en el arte del PCP-SL, es el uso de imágenes con referentes educativos o paradigmáticos. Es decir, las obras analizadas tienen la intención de enseñar al receptor un modelo a seguir, un camino a recorrer. Asimismo, en este capítulo se demuestra como el Retablo del (ILA) “Inicio de la Luchas Armada” concreta los conceptos artísticos de Mao Zedong relativos a la utilización de formas antiguas del arte para insertarle un contenido nuevo. El retablo ILA secunda en la esfera emocional la política partidaria. A la vez sugiere ensalzar las creencias para abonar en una suerte de religión o mito socialista.

10.-) Las dos obras artísticas: Retablo ILA, y la I Escuela Militar analizadas son representativas del Partido Comunista del Perú. (PCP-SL). Las dos piezas eran parte de un museo clandestino subversivo y luego del Museo de la Dircote. La pintura “I escuela

Militar” y el “Retablo ILA” representaron artísticamente la dimensión emocional o espiritual de la política como efectiva arma en la lucha bélica. El arte al secundar esta voluntad exacerbada de la política ayudó a potenciar una emoción religiosa.

11.-) La ideología de los grupos de izquierda de la convulsa década de los setentas, provocó las condiciones para la existencia de grupos de izquierda que buscaban la toma del poder por medio de la lucha armada. El PCP-SL llevó ese enunciado virtualmente compartidos por todos a los hechos. Esta situación, generó un espíritu insuflado de fe y creyente en una revolución socialista. Finalmente, absorbido por las dos obras estudiadas en el presente trabajo.

12.-) José Carlos Mariátegui definió al socialismo como una religión nueva. Es decir, capaz de llenar el yo profundo a través de creencias, esperanzas, etc. Aunque con muchas limitaciones, las dos obras analizadas reflejan la definición del socialismo como religión de José Carlos Mariátegui. El arte del PCP-SL, como reflejo de emociones y sentimientos diversos, emite mensajes subjetivos relativos a una esperanza sobre el mito socialista. De esta forma, se halló que el arte subversivo estuvo al servicio de la construcción de una emoción política de corte religioso o mito socialista. Las obras estudiadas ayudaron al mito subversivo para competir con otras creencias como el mito del progreso o éxito económico.

13.-) El retablo ayacuchano “ILA” representa la frase de Bernand Shaw citada por Mariátegui: “El arte no ha sido nunca grande, cuando no ha facilitado una iconografía para una religión viva”. Para el militante subversivo el arte representaba valores de corte religioso engendrados por una gran fe en el mito socialista.

14.-) Las dos obras analizadas poseen elementos visuales que connotan ideas relativas a las creencias, la fe, la esperanza surgida del mito socialista de la revolución social. Los militantes subversivos encarnaron la ideología senderista como una verdadera religión. Y creyeron estar ante una lucha final y definitiva. Esto último a la inversa de su líder.

15.-) Las obras estudiadas poseen un desbordado culto hacia el líder de la organización. Este hecho representado revela una obediencia acrítica de parte de sus militantes hacia su máximo dirigente.

16.-) Las obras traducen visualmente cómo una línea desmedida plasmada por el líder provocó en los militantes una concepción en la cual Abimael Guzmán era concebido como un continuador de Marx, Lenin y Mao Zedong. De la misma forma, a través de una imagen donde Abimael Guzmán es único poseedor de un libro, se interpreta que, en contraste con la revolución rusa y China, la falta de incentivo intelectual para los dirigentes senderistas, creó una dirección pretendida única sabedora de la verdad. Asimismo, de la pintura analizada se extrae cómo este culto permitió una precipitada entronización del “pensamiento Gonzalo”.

17.-) La pintura I Escuela Militar tiene como objetivo traducir la idea misma de un nuevo tipo de escuela. Esta escuela senderista, más allá de todas sus deformaciones ideológicas, pretende enseñar una nueva lectura del mundo. Es decir, pretende revalorar y maximizar las creencias de un virtual socialismo, disputando en esa dimensión con el mito del progreso capitalista.

## BIBLIOGRAFÍA

### A

- AGÚERO, J. C. (2012) *Cultura oficial (y de la otra) en Sendero Luminoso afines de los* 80. Recuperado de: <https://es.scribd.com/doc/107109099/La-Poetica-Cultura-Oficial-en-SL>
- ALTHUSSER, L. (1969) *Ideologías y Aparatos Ideológicos de Estado*. Recuperado de: [http://pendientedemigracion.ucm.es/info/eurotheo/e\\_books/althusser/](http://pendientedemigracion.ucm.es/info/eurotheo/e_books/althusser/)
- ANDAZABAL, R. (2007) *Vida, simbolismo e iconografía en la obra de Jesús Urbano Rojas*. En: Catálogo de la exposición “Jesús urbano Rojas. Exposición retrospectiva 1952-2007”. Lima: Centro Cultural de San Marcos.
- ANÓNIMO (12 de abril 1989) El verdadero arte es fruto de la revolución. El Diario, Año IX N° 543 p 11.(S/F)
- ANSIÓN, J. (1995) *Del mito de la educación al proyecto educativo*. Recuperado de: <http://macareo.pucp.edu.pe/jansion/Publicaciones/Mito-educ.htm>
- ANSIÓN, J. (1993) *Sendero luminoso y lo educativo*. Recuperado de: [http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/Educaci%C3%B3n-%20SL%20y%20lo%20educativo%20\(Ansion\).pdf](http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/Educaci%C3%B3n-%20SL%20y%20lo%20educativo%20(Ansion).pdf)
- AQUÉZOLO, M. (Editor) (1987) *La polémica del indigenismo*. Lima, Mosca Azul editores.
- ARGUEDAS, J. M. (30 de diciembre de 1962.) Del retablo mágico al retablo mercantil. El Comercio, Suplemento Dominical, Lima, Perú.
- ASENCIOS, D. (noviembre, 2012). Cada época marca a sus jóvenes: la opción armada y las motivaciones de los militantes de Sendero Luminoso. Revista Argumentos, (n° 5), recuperado de: [http://revistargumentos.org.pe/motivaciones\\_del\\_ayer.html](http://revistargumentos.org.pe/motivaciones_del_ayer.html)
- ASENCIOS, D. (2013). Múltiples rostros, un solo sendero: aproximaciones a las motivaciones y militancia de jóvenes encarcelados de Sendero Luminoso en Lima,

1989-1992. Tesis de maestría en Ciencias Sociales no publicada, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, Perú Recuperado de: [http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/bitstream/handle/123456789/5215/ASENCIOS\\_LINDO RODOLFO DYNNIK.pdf?sequence=1](http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/bitstream/handle/123456789/5215/ASENCIOS_LINDO RODOLFO DYNNIK.pdf?sequence=1)

## **B**

BALDERAS, G. (2008) *Cristianismo, sociedad y cultura en la en la Edad Media*. México: 2008 Editorial Universidad Iberoamericana

BARREDA, E. (agosto 1939) Ad vericum diam. *La prensa*. Lima, 20 de agosto de 1939.

BEIGEL, F. (2003) *El itinerario y la brújula: el vanguardismo estético-político de José Carlos*. Buenos Aires: Biblos.

BEIGEL, F. (20 de junio de 2004) Entrevista a Fernanda Beigel. *Los andes cultural*. Recuperado de: <http://www.losandes.com.ar/notas/2004/6/20/cultura-114171.asp>

BIONDI, J. y ZAPATA, E. (1989) *El discurso de Sendero Luminoso: contratexto educativo*. Lima, CONCYTEC.

BONNEL, V. (1997). *Iconography of Power. Soviet Political under Lenin and Stalin*. California: University of California Preess.

BUNTINX, G. (Octubre – 1993) Del “Habitante de las cordilleras” al “Indio Alfarero” Variaciones sobre un tema de Francisco Laso. Revista *Márgenes. Encuentro y debate*. (n° 10/11) año VI

BUNTINX, G. y WUFFARDEN, L. (2003) *Mario Urteaga. Nuevas miradas*. Lima: Museo de Arte de Lima. MALI

BURGA, M. y FLORES A. (1979) *Apogeo y crisis de la República Aristocrática*. Lima, Ediciones Rikchay.

## C

- CANCLINI, N. (1979) *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*. Editorial Siglo XXI, México.
- CASTILLO, C. (1973) *La educación en China. Una pedagogía revolucionaria*. Lima: Mosca Azul editores.
- CASTRILLON, A. (1992) El retablo, nuevas formas: cambio y vitalidad. Recuperado de: <http://archivo.iep.pe/textos/DDT/elretabloayacuchano.pdf>
- CASTRILLON, A. (2001). *¿El ojo de la navaja o el filo de la tormenta?* Lima: Editorial de la Universidad Ricardo Palma.
- CASTRILLON, A. (diciembre-2006) Iconografía de la revista Amauta: Crítica y gusto en José Carlos Mariátegui. Revista *Illapa*. (nº 3) año 3
- CHECA C. F., García, M., Moran, J. M. (1992) *Guía para el estudio de la historia del arte*. Madrid: ediciones cátedra.
- CISNEROS, L. J. (1989). *Introducción*. En: BIONDI, J. ZAPATA, *El discurso de sendero luminoso: contratexto educativo*. Lima: Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 1989
- CORNEJO P. A. (mes de 1978). “El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto socio-cultural” *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Año IV Nº 7 y 8, nº de p. 7-21
- COTLER, J. (1986) “La radicalización política de la juventud en el Perú”. Revista CEPAL, (Nº 29).
- COX, M. (2004) *Pachaticray (el mundo al revés)* Lima. Editorial San Marcos.
- CVR. (COMISIÓN DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN) (2004) Informe Final. Recuperado de <http://www.cverdad.org.pe/ifinal/conclusiones.php>



## D

DE LA TORRE, R. (2000) *Los hijos de la luz: discurso, identidad y poder en La Luz del Mundo*. México: Universidad de Guadalajara

DEGREGORI, C. I. CORONEL, PONCIANO DEL PINO y STARN, ORIN (1996) *Las rondas campesinas y la derrota de Sendero Luminoso*. Lima, Perú: Instituto de Estudios Peruanos y la Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga.

DEGREGORI, CARLOS IVAN:

- (diciembre-1986). *Del mito de Inkarrí al mito del progreso: poblaciones andinas, cultura e identidad nacional*. Revista Socialismo y participación. (Nº 36)
- (1994) El sorprendente colapso de Sendero Luminoso. Revista Argumentos. IEP. Recuperada de: [http://issuu.com/revistaargumentos/docs/1994\\_argumentos21-22](http://issuu.com/revistaargumentos/docs/1994_argumentos21-22)
- (2010). *Qué difícil es ser Dios. El Partido Comunista del Perú – Sendero Luminoso y el conflicto armado interno en el Perú: 1980 – 1999*. Perú. Instituto de Estudios Peruanos.
- (2007) ¿Por qué apareció Sendero Luminoso en Ayacucho? El desarrollo de la educación y la generación del 69 en Ayacucho y Huanta. Recuperado de: <http://www.historizarelpasadovivo.cl/downloads/degregori.pdf>

## E

ECO, U. (2010) *Historia de la belleza*. Barcelona: Editorial Luman.

EDER, R, LAUER, M. (1986) *Teoría Social del Arte*. México. Universidad Nacional Autónoma de México, Universidad Nacional Autónoma de México. UNAM

ESCAJADILLO, T. (1994) *La narrativa indigenista peruana*. Amaru editores.

ESCAJADILLO, T. (1989) *El indigenismo narrativo peruano*. Philologia hispalensis, (4) Recuperado de: [http://institucional.us.es/revistas/philologia/4\\_1/art\\_10.pdf](http://institucional.us.es/revistas/philologia/4_1/art_10.pdf)

ESTENSSORO, J.C. (1998) *Del Paganismo a la Santidad. La incorporación de los indios del Perú al catolicismo. 1532-1750. Travaux de l'Institut Français d'Études Andines, tomo 156. Lima, 1998.*

## F

FALCÓN, C. (1957) *Perú y Sabogal sin ismo*. Hora del Hombre. Lima: Instituto Sabogal de Arte.

FERNÁNDEZ, Y. (2001) *China: La Construcción de un Estado Moderno*. Madrid: editorial Los libros de las Cataratas.

FLORES GALINDO, A. (2010). *Buscando un Inca. Identidad y utopía en los andes*. Perú: Editorial El Comercio. S.A.

FLORES GALINDO, A. (1987) Para situar a Mariátegui. En: Pensamiento político peruano. Ed. DESCO. Lima. Perú.

FLORES HORA, D. (2007). *El Pop en el Perú*. Recuperado de: <http://escuela-de-marte.blogspot.pe/2007/04/el-pop-en-el-per.html>

FLORES HORA, D. (2004). Tránsitos múltiples: dictaduras militares y arte en el Perú entre los años 68 y 80. En: Guzmán, F., Cortez, G., Martínez, J.M. (compiladores) (2004) *Arte y crisis en Iberoamérica. Segunda jornadas de historia del arte*. Ril Editores. Santiago de Chile.

## G

GARCIA C, N. (1979) *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*. México: Siglo XXI editores.

GARVICH, J. (2004) La televisión de la última guerrilla peruana: apuntes sobre los grupos teatrales del alzamiento armado en el Perú durante los años ochenta, en: COX, M. Pachaticray. (ed) *(El mundo al revés) testimonios y ensayos sobre la violencia política y la cultura peruana desde 1980*. Lima: Editorial San Marcos, Lima, p. 184-202

GISBERT, TERESA. (1994) *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. La Paz, Bolivia. Editorial Gisbert y CIA. 2° edición

GONZALES PRADA, M. (2001) Nuestros Indios. , Recuperado de [https://www.marxists.org/espanol/gonzalez\\_prada/indios.htm](https://www.marxists.org/espanol/gonzalez_prada/indios.htm)

GONZALES PRADA, M. (1888) Discurso del Politeama. Recuperado de: <http://www.voltairenet.org/article120667.html>

GONZALES VIGIL, R. (20 de enero del 2010) Homenaje a José María Arguedas. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=0PK6nkspwvc&spfreload=1>

GORRITI, G. (1990) *Historia de la guerra milenaria en el Perú*. Perú: Editora Apoyo.

GUTIÉRREZ, R., GUTIÉRREZ, R. (1997). *Pintura, escultura y fotografía en Iberoamérica, siglos XIX y XX*. España: Manuales Arte Cátedra.

GUZMÁN, ABIMAEI

GUZMÁN, A. (2009) *De puño y letra*. Manoalzada editores. Lima, Perú.

GUZMÁN, A. (1994-95) *Selección de Textos del Presidente Gonzalo*. Recuperado de: [http://www.bandera-roja.com/ptegonzalo\\_94\\_95.htm](http://www.bandera-roja.com/ptegonzalo_94_95.htm)

GUZMÁN, A. (1994) *Sobre cultura, artesanía y arte. 2.- Sobre arte y literatura*. Manuscrito.

GUZMÁN, A. (setiembre de1992-A). Entrevista a Abimael I en el SIN (Servicio de Inteligencia Nacional (setiembre del1992). [Archivo de video]. Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=nLquH4sozkY>

GUZMÁN, A. (setiembre de1992-B) Entrevista a Abimael Guzmán Reynoso II. (Servicio de Inteligencia Nacional (setiembre del1992). [Archivo de video]. Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=zyZMsaJYz7Y> minuto: 0:40.

GUZMÁN, A. (1988) *Entrevista al presidente Gonzalo*. Recuperado de: [http://www.solrojo.org/pcp\\_doc/pcp\\_0688.htm](http://www.solrojo.org/pcp_doc/pcp_0688.htm)

GUZMÁN, A. (1968). *Para entender a Mariátegui*. Recuperado de:

[http://www.solrojo.org/pcp\\_doc/pcp\\_68.htm](http://www.solrojo.org/pcp_doc/pcp_68.htm)

## H

HAUSER, A. (18° edición 1983) *Historia social de la literatura y del arte*. Editorial Labor. España.

HEILMAN, J. P. (2010). *Before the Shining Path. Politics in Rural Ayacucho, 1895-1980.*: Estados Unidos de Norteamérica: Stanford University Press,

HERNÁNDEZ, M., VILLACORTA, J., (2002) *Franquicias Imaginarias. Las opciones estéticas en las artes plásticas en el Perú de fin de siglo*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica.

HINOJOSA, I. (1999). *Sobre parientes pobres y nuevos ricos: las relaciones entre Sendero Luminoso y la izquierda radical peruana*. P. 73-93 En: Stern, STEVE J. (ed.). *Los senderos insólitos del Perú*. Recuperado de: <http://archivo.iep.pe/textos/DDT/losenderosinsolitosdelperu.pdf>

HUAMÁN, M. Á. (S/F) En defensa del indigenismo. Recuperado de: <http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtualdata/publicaciones/letras/v80n115/a03.pdf>

HUNT, L. (1986). *Politics, Culture, and Class in the French Revolution*. Estados Unidos de Norteamérica. University of California Press Berkeley and Los Angeles.

## I

IBARRA, E. (2010). *El Pez fuera del agua. Crítica al ultraizquierdismo gonzaliano*. Perú: Editorial Juan Gutenberg.

## J

JAVIER, S. (mayo de 2010) *El aporte del “criollismo” a la forja de la identidad nacional argentina*. Revista Tinkuy (n° 12). págs. 199-215. Recuperado de: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3304093>

JIMÉNEZ, B. (2 de junio de 2012) La primera operación de inteligencia del GEIN (Operación Isa, 1 Junio De 1990). Recuperado de:  
<http://elpacificador2008.blogspot.com/2012/06/la-primera-operacion-de-inteligencia.html>

JIMÉNEZ, B. (Octubre del 2007) El Museo Histórico del GEIN. Recuperado en:  
<http://elpacificador2008.blogspot.com/2012/06/la-primera-operacion-de-inteligencia.html>

JIMENEZ, B. (2000). *Inicio, desarrollo y ocaso del terrorismo en el Perú: El ABC de Sendero Luminoso y el MRTA, Ampliado y comentado*. Perú: Sanki editores.

JIMÉNEZ BENDICTO. (1990) Operaciones del GEIN 1990. [Archivo de video].  
 Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=Jej-7Ce664c>

## K

KAPSOLI, W. (1984). *Ayllus del sol. Anarquismo y utopía andina*. Perú: Tarea.

KAPSOLI, W. REÁTEGUI, Wilson. (1987) *El campesinado peruano: 1919-1930*. Lima: Imprenta de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

KERTZER, D. (1988). *Ritual, politics and power*. Estados Unidos de Norteamérica: Yale University.

KRISTAL, E., (1989) *Una visión urbana de los Andes. Génesis y desarrollo del indigenismo en el Perú: 1848 – 1930*. Lima: Instituto de apoyo agrario.

## L

LAUER, M. (1976) *Introducción a la pintura peruana del siglo XX*. Perú: Mosca Azul editores

LAUER, M. (1997) *Andes imaginarios: Discurso del indigenismo-2*. Perú: CBC-Sur Casa de Estudio del Socialismo.

LEMLIJ, M. y MILLONES, L. (2004) *Las tablas de Sarhua: arte, violencia e historia en el Perú*. Lima, Perú: Fondo Editorial SIDEA

LEONARDINI, N, FÍGOLI, H. (1981). *El cartel político en América*. México: Centro de Estudios Económicos y Sociales del Tercer Mundo.

LEONARDINI, N., BRAÑEZ (2004). *Arte de la vida en riesgo. Felix Rebolledo*. UNMSM 2004

LÓPEZ, S., PORTOCARRERO, G., SILVA R. y VICH, V. ( 2001). *Discursos poderes pulsiones*. Perú: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales.

LÖWY, M. (2006) Marxismo y religión. ¿Opio del pueblo? Recuperado de: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/campus/marxis/P2C3Lowy.pdf>

LÖWY, M. (enero-marzo de 2005) *Mística revolucionaria: José Carlos Mariátegui y la religión*. Revista Utopía y Praxis Latinoamericana. vol. 10, núm. 28, p. 59.  
Recuperado de:  
<https://drive.google.com/viewerng/viewer?url=http://www.redalyc.org/pdf/279/27910283.pdf>

## M

MACERA, Pablo. (28 de agosto del 2008) Los Retablos de Joaquín López Antay.

Recuperado de: <http://esmiperu.blogspot.com/2008/08/don-joaquin-lpez-antay-y-el-retablo.html>

MAJLUF, N. y WUFFARDEN, L. (2013) *Sabogal*. Lima: Museo de Arte de Lima.

MAJLUF, N. (2004) *Enciclopedia temática del Perú. Arte y arquitectura*. . Lima: Editorial El Comercio S.A

MAJLUF, N. (2003) *Laso, Francisco Aguinaldo para las señoras del Perú y otros ensayos, 1854-1869. Estudio introductorio, edición y notas por Natalia Majluff*. IFEA / Museo de Arte de Lima, Lima, Perú.

- MALLON, F. (1999) *¿Crónica de un sendero anunciado? Velasco, Vanguardia Revolucionaria y "presagios luminosos" en las comunidades indígenas de Andahuaylas*. En: STERN, S. *Los senderos insólitos del Perú Guerra y sociedad, 1980-1995*. Recuperado de:  
<http://archivo.iep.pe/textos/DDT/losenderosinsolitosdelperu.pdf>
- MANRIQUE, N. (2009) Pensamiento, acción y base política del movimiento Sendero Luminoso La guerra y las primeras respuestas de los comuneros (1964-1983). Recuperado de: <http://www.historizarelpasadovivo.cl/downloads/manrique.pdf>
- MANRIQUE, N. (2007) Pensamiento, acción y base política del movimiento Sendero Luminoso. Recuperado de:  
<http://www.historizarelpasadovivo.cl/downloads/manrique.pdf>
- MANRIQUE, N. (2004). *Sociedad*. Perú: Empresa editora El comercio S.A.
- MANRIQUE, N. (2002). *El tiempo del miedo. La violencia política en el Perú. 1980 – 1996*. Perú: Fondo editorial del Congreso del Perú.
- MANRIQUE, N. (agosto, 2005). Libros y Artes. Revista de la biblioteca nacional del Perú. Numero 11
- MARIÁTEGUI, JOSÉ CARLOS.
- 23 de julio de 1926. Una encuesta a José Carlos Mariátegui. Recuperado de:  
[https://www.marxists.org/espanol/mariateg/oc/la\\_novela\\_y\\_la\\_vida/paginas/una%20encuesta.htm](https://www.marxists.org/espanol/mariateg/oc/la_novela_y_la_vida/paginas/una%20encuesta.htm)
- 23 de noviembre 1929. Elogio de "El Cemento" y del Realismo Proletario. Recuperado de:  
[https://www.marxists.org/espanol/mariateg/oc/el\\_alma\\_matinal/paginas/elogio%20al%20cemento.htm](https://www.marxists.org/espanol/mariateg/oc/el_alma_matinal/paginas/elogio%20al%20cemento.htm)
- 28 de junio de 1928. La obra de Sabogal. *Mundial*. (Nº 6) Recuperado de:  
[https://www.marxists.org/espanol/mariateg/oc/el\\_artista\\_y\\_la\\_epoca/paginas/la%20obra%20de%20jose%20sabogal.htm](https://www.marxists.org/espanol/mariateg/oc/el_artista_y_la_epoca/paginas/la%20obra%20de%20jose%20sabogal.htm)

Setiembre de 1928. Aniversario y balance. Revista Amauta, N° 17, año II. Recuperado de:  
[https://www.marxists.org/espanol/mariateg/oc/ideologia\\_y\\_politica/paginas/aniversario%20y%20balance.htm](https://www.marxists.org/espanol/mariateg/oc/ideologia_y_politica/paginas/aniversario%20y%20balance.htm)

25 de febrero de 1927. Intermezzo polémico. *Mundial*, (N°350) Recuperado de:  
[https://www.marxists.org/espanol/mariateg/oc/ideologia\\_y\\_politica/paginas/indigenismo.htm](https://www.marxists.org/espanol/mariateg/oc/ideologia_y_politica/paginas/indigenismo.htm)

10 de octubre de 1927. Prologo a Tempestad en los andes de Luis E. Valcárcel. Recuperado de: <https://www.marxists.org/espanol/mariateg/1927/oct/10.htm>

21 de enero de 1927. El indigenismo en la literatura nacional I. Recuperado de:  
<https://www.marxists.org/espanol/mariateg/1928/7ensayos/07.htm>

Setiembre de 1926. Editorial de la revista “Amauta”. Recuperado de:  
[https://www.marxists.org/espanol/mariateg/oc/ideologia\\_y\\_politica/paginas/presntacion%20de%20amauta.htm](https://www.marxists.org/espanol/mariateg/oc/ideologia_y_politica/paginas/presntacion%20de%20amauta.htm)

Noviembre de 1926. Arte, revolución y decadencia. Recuperado de:  
[https://www.marxists.org/espanol/mariateg/oc/el\\_artista\\_y\\_la\\_epoca/paginas/arte%20revolucion%20y%20decadencia.htm](https://www.marxists.org/espanol/mariateg/oc/el_artista_y_la_epoca/paginas/arte%20revolucion%20y%20decadencia.htm)

22 de mayo de 1925. Los maestros y las Nuevas Corrientes. Recuperado de:  
[https://www.marxists.org/espanol/mariateg/oc/temas\\_de\\_educacion/paginas/los%20maestros.htm](https://www.marxists.org/espanol/mariateg/oc/temas_de_educacion/paginas/los%20maestros.htm)

20 de marzo de 1925. La Lucha final. Recuperado de:  
[https://www.marxists.org/espanol/mariateg/oc/el\\_alma\\_matinal/paginas/la%20lucha%20final.htm](https://www.marxists.org/espanol/mariateg/oc/el_alma_matinal/paginas/la%20lucha%20final.htm)

9 de enero de 1925. La emoción de nuestro tiempo. Recuperado de:  
[https://www.marxists.org/espanol/mariateg/oc/el\\_alma\\_matinal/paginas/dos%20concepciones%20de%20la%20vida.htm](https://www.marxists.org/espanol/mariateg/oc/el_alma_matinal/paginas/dos%20concepciones%20de%20la%20vida.htm)

16 de enero de 1925. El hombre y el mito. Recuperado de:  
[https://www.marxists.org/espanol/mariateg/oc/el\\_alma\\_matinal/paginas/el%20mito%20y%20el%20hombre.htm](https://www.marxists.org/espanol/mariateg/oc/el_alma_matinal/paginas/el%20mito%20y%20el%20hombre.htm)



1925a. Grupo Clarte, Recuperado de:

[https://www.marxists.org/espanol/mariateg/oc/la\\_escena\\_contemporanea/paginas/el%20grupo%20clarte.htm](https://www.marxists.org/espanol/mariateg/oc/la_escena_contemporanea/paginas/el%20grupo%20clarte.htm)

1925b. Gandhi. Recuperado de:

[https://www.marxists.org/espanol/mariateg/oc/la\\_escena\\_contemporanea/paginas/gandhi.htm](https://www.marxists.org/espanol/mariateg/oc/la_escena_contemporanea/paginas/gandhi.htm)

2 de noviembre de 1923. Internacionalismo y nacionalismo. Recuperado de:

[http://www.marxists.org/espanol/mariateg/oc/historia\\_de\\_la\\_crisis\\_mundial/pagina\\_s/decima%20quinta%20conferencia.htm](http://www.marxists.org/espanol/mariateg/oc/historia_de_la_crisis_mundial/pagina_s/decima%20quinta%20conferencia.htm)

3 de agosto de 1921. Aspectos viejos y nuevos del futurismo. Recuperado en:

[https://www.marxists.org/espanol/mariateg/oc/el\\_artista\\_y\\_la\\_epoca/paginas/aspectos%20viejos%20y%20nuevos.htm](https://www.marxists.org/espanol/mariateg/oc/el_artista_y_la_epoca/paginas/aspectos%20viejos%20y%20nuevos.htm)

(1974.) En Defensa del marxismo. Recuperado de:

[https://www.marxists.org/espanol/mariateg/oc/defensa\\_del\\_marxismo/index.htm](https://www.marxists.org/espanol/mariateg/oc/defensa_del_marxismo/index.htm)

(14 de octubre de 1925). El artista y la época. Recuperado de

[https://www.marxists.org/espanol/mariateg/oc/el\\_artista\\_y\\_la\\_epoca/index.htm](https://www.marxists.org/espanol/mariateg/oc/el_artista_y_la_epoca/index.htm)

(s/f) El idealismo Materialista. Recuperado en:

[https://www.marxists.org/espanol/mariateg/oc/defensa\\_del\\_marxismo/paginas/xiii.htm](https://www.marxists.org/espanol/mariateg/oc/defensa_del_marxismo/paginas/xiii.htm)

MARÍN, T. (2008) Creación colectiva. Análisis comparado de los equipos de artes visuales en la Comunidad Valenciana de 1981 a 2000. Universidad Politécnica de Valencia.

MÁRQUEZ, A. (2003). Katatay. Recuperado de:

<https://www.google.com/culturalinstitute/asset-viewer/katatay-to-tremble/eAHrcNjHUIVCUw?hl=en>

MENDIZÁBAL, E. (1963-64) “La difusión, aculturación y reinterpretación a través de las cajas de imaginero ayacuchano” En: *Folklore Americano*, Tomo XI-XII, Lima.

MILLONES, L, TOMOEDA & FUJII. (S/F) 'Del arte folklórico al arte nacional: El caso de retablo ayacuchano'" recuperado en:

[http://ir.minpaku.ac.jp/dspace/bitstream/10502/1218/1/SER09\\_009.pdf](http://ir.minpaku.ac.jp/dspace/bitstream/10502/1218/1/SER09_009.pdf)

MOLL, E. (2013). *Julia Codesido 1883 – 1979*. En: Majluf, N. y Wuffarden, L. *Sabogal*. Lima : MUSEO DE ARTE DE LIMA – MALI.

MORRIÑA, O. (1982) *Fundamentos de la forma*. La Habana: Universidad de la Habana.

## Q

ORREGO, Juan Luis.(octubre del 2008) Notas sobre las mentalidades durante la República Aristocrática, 1895-1919. Recuperado de:

<http://blog.pucp.edu.pe/item/33357/notas-sobre-las-mentalidades-durante-la-republica-aristocratica-1895-1919>

## P

PALACIOS, F. (2009). *Arte y pintura en la revista Amauta*. En: Simposio internacional *Amauta*, 80 años. Instituto Nacional de Cultura. Lima.

PCI. PARTIDO COMUNISTA INDIO. (2012) Recuperado de:

<http://www.youtube.com/watch?v=dGrpvipyQTc>

PCR. (PARTIDO COMUNISTA REVOLUCIONARIO DE LA ARGENTINA). “Mao Zedong, Revolución, Arte y Cultura” cátedra Libre Marxista-Leninista-Maoísta” Recuperado de: <http://www.pcr.org.ar/file/PyT/061/PyT61-02.pdf>

PCP (PARTIDO COMUNISTA DEL PERÚ)

(diciembre de 1993) Sobre ciento cincuenta años de revolución proletaria mundial. Recuperado en: <http://www.cedema.org/ver.php?id=708>

(octubre de 1993) Asumir y combatir por la nueva gran decisión y definición! ¡Defender la vida del Partido! Recuperado de: <http://www.cedema.org/ver.php?id=3527>

(1988). Bases de discusión de la línea política principal. Recuperado de:  
[http://www.solrojo.org/pcp\\_doc/pcp\\_0688.htm](http://www.solrojo.org/pcp_doc/pcp_0688.htm)

(19 de abril de 1980) Somos los iniciadores. Recuperado de:  
<http://www.cedema.org/ver.php?id=632>

(junio de 1979) Por la nueva bandera. Recuperado de:  
<http://www.cedema.org/ver.php?id=628>.

(junio de 1976) El Problema Campesino y La Revolución. Recuperado en:  
<http://www.cedema.org/ver.php?id=625>

(01 de octubre 1975) Retomemos a Mariátegui y reconstituamos su partido. Recuperado de: <http://www.cedema.org/ver.php?id=624>

(S/F) Esquemas de estudio de Mariátegui. Recuperado de: <http://www.mariategui.eu/>

PÉREZ LUNA, Álamo (1996) Revista Dominical. El rock subterráneo y el PCP-SL.  
 [Archivo de video]. Recuperado de:  
<http://www.youtube.com/watch?v=LiMFFOg3eGs>

Periódico “El Diario” 1987-1992.

PIÑERO, R.(1996). La teoría del arte en Plotino. Recuperado de:  
<http://summa.upsa.es/pdf.vm?id=0000003475&page=1&search=&lang=es>

PORTOCARRERO, G. (2012). Profetas del odio. Raíces culturales y líderes de Sendero Luminoso. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

PORTOCARRERO, G.; CACERES, E. y TAPIA, R. (Ed.). (1995). *La aventura de Mariátegui: nuevas perspectivas*, Lima: Fondo Editorial PUCP,

PRADA, M. (26 de febrero 2006). *Discurso del Politeama* 1888. Recuperado de:  
<http://www.voltairenet.org/article120667.html>

## R

- REBAGLIATI, E. (mayo-1927) *La exposición del pintor Pantigoso. Mundial.* (n° 361).  
En LAUER, Mirko. (1976) *Introducción a la pintura peruana del siglo XX.* Lima:  
Mosca Azul Editores.
- REDÓN, SILVIO. (2011) *La polémica Flores-Degregori (libios contra zorros).*  
Recuperado de: [http://grancomboclub.com/2011/09/la-polemica-flores-degregori-libios-contr-zorros.html#identifier\\_5\\_22515](http://grancomboclub.com/2011/09/la-polemica-flores-degregori-libios-contr-zorros.html#identifier_5_22515)
- RÉNIQUE, J. L. (30 de agosto de 2009) Sin tradición radical es difícil entender a la izquierda. Recuperado de: <http://www.larepublica.pe/30-08-2009/sin-tradicion-radical-es-dificil-entender-la-izquierda>
- RÉNIQUE, J. L. (2003) *La voluntad encarcelada: las 'luminosas trincheras de combate' de Sendero Luminoso del Perú.* Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- RÉNIQUE, J. L. (2015) *Incendiar la pradera. Un ensayo sobre la revolución en el Perú.* Lima: La Siniestra ensayos.
- REVISTA LITERARIA Y DE OPINIÓN NARRACIÓN 2. (julio 1971)
- RÍOS, J. (1945). *La pintura contemporánea en el Perú.* Lima: Editorial Cultura Antártica S.A.
- RÍOS, S. (S/F). El arte del mate decorado: trayectoria histórica y continuidad cultural. Recuperado de <http://issuu.com/crespial/docs/pci-artesanias-peru/61>
- RIVAS, Iván. (10 diciembre 1992) De la capilla de santero al cajón de San marcos. Recuperado de: <http://archivo.iep.pe/textos/DDT/elretabloayacuchano.pdf>
- ROLDAN, Julio. (2011). *Gonzalo, el mito.* Lima: Editorial Juan Gutemberg.
- ROLDÁN, Jacinto (2006) Mao Zedong, Revolución, Arte y cultura. Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Argentina. Recuperado de: <https://es.scribd.com/doc/186313366/Mao-Tse-Tung-Revolucion-Arte-y-Cultura>

ROSENTAL, M., LUDIN, P. (1960) *Diccionario soviético de filosofía*. Recuperado de:  
<http://www.filosofia.org/enc/ros/artes.htm>

## S

SOBREVILLA, D. (setiembre del 2001) Transculturación y heterogeneidad: avatares de dos categorías literarias en América Latina. *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Año XXVII (n°54), pp. 21-23

STASNY, F. (1967). *Breve historia del arte en el Perú*. Editorial Universo. Lima

STERN, S. (Ed.). (1999). *Los senderos insólitos del Perú: guerra y sociedad, 1980-1995*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos y la Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga. Recuperado de  
<http://archivo.iep.pe/textos/DDT/losenderosinsolitosdelperu.pdf>

## T

TOLEDO, E. (2003) *Retablos Ayacuchanos. Testimonio de violencia*. Lima: Editorial San Marcos.

TORREJÓN, L. (27 de noviembre de 2011). En los 25 años de la publicación de "Buscando un Inca. Identidad y utopía en los Andes", de Alberto Flores Galindo. [Archivo de video]. Recuperado de:  
<http://www.youtube.com/watch?v=rYyGk2OLKbA>

TORRES B. J. (1989) *Apuntes sobre José Sabogal. Vida y obra*. Fondo editorial del Banco Central de Reserva del Perú.

TSE TUNG, MAO.-

TSE TUNG, Mao (1977) Las cosas empiezan a cambiar. En: *Obras escogidas de Mao Zedong*. Pekín, Ediciones en Lengua Extranjeras, Primera Edición 1977

TSE TUNG, M. (1971) *Cinco tesis filosóficas de Mao Zedong*. Pekín: Ediciones en lenguas extranjeras.

TSE TUNG, Mao (1970) Citas del presidente Mao Tse-Tung. *Recuperado de:*  
<https://www.marxists.org/espanol/mao/escritos/libros/librorojo/citas-1.htm>

TSE-TUNG, Mao (1968) Una sola chispa puede incendiar la pradera. *Recuperado de:*  
<https://www.marxists.org/espanol/mao/escritos/SS30s.html>

TSE-TUNG, Mao (29 de julio de 1945) Telegrama al camarada William Z. Foster. *Recuperado de:*  
<https://www.marxists.org/espanol/mao/escritos/WZF45s.html>

TSE TUNG, M. (1942) Intervenciones en el foro de Yenan. Sobre Arte y literatura.  
*Recuperado de:* <https://www.marxists.org/espanol/mao/escritos/YFLA42s.html>

## U

UCEDA, R. (2004). *Muerte en el pentagonito*. Lima: Editorial Planeta.

UGARTE E. J. M. (1976) Suplemento dominical de *El Comercio*. En: CASTRILLON, Alfonso. *¿El ojo de la navaja o el filo de la tormenta?* (2001). Lima: Universidad Ricardo Palma Editorial Universitaria.

UGARTE E. J. M. (1970). *Pintura y escultura en el Perú Contemporáneo*. Lima –Perú: Ediciones de difusión del arte peruano.

ULFE, María Eugenia. (2009) *Representaciones del (y lo) indígena en los retablos peruanos*. *Recuperado en:*  
[http://www.ifeanet.org/publicaciones/boletines/38\(2\)/307.pdf](http://www.ifeanet.org/publicaciones/boletines/38(2)/307.pdf)

## V

VALENZUELA, M. (2009) *El teatro de la guerra. La violencia política de Sendero Luminoso a través de su teatro*. Lima: Grupo Editorial Arteidea.

VASQUEZ, Chalena. (2005) *Los procesos de producción artística*. Lima, Fondo Editorial del Pedagógico San Marcos.

VICH, V. (2002). *El caníbal es el Otro. Violencia y cultura en el Perú contemporáneo*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos

VILLEGAS, F. (2006) *El Perú a través de la pintura y la crítica de Teófilo Castillo (1887-1922). Modernismo, Nacionalismo y nostalgia en la Lima del 900*. Lima: Asamblea Nacional de Rectores.

VILLEGAS, F. (2006) *El Instituto de Arte Peruano (1931-1973): José Sabogal y el mestizaje en arte*. Recuperado de:  
[http://www.academia.edu/1469142/El\\_Instituto\\_de\\_Arte\\_Peruano\\_1931-1976\\_Jos%C3%A9\\_Sabogal\\_y\\_el\\_mestizaje\\_en\\_arte](http://www.academia.edu/1469142/El_Instituto_de_Arte_Peruano_1931-1976_Jos%C3%A9_Sabogal_y_el_mestizaje_en_arte) Illapa 3 diciembre 2006

VILLEGAS, F. (24 de junio del 2007) Teófilo Castillo, un pintor incomprendido. *La República*. Recuperado de: <http://larepublica.pe/24-06-2007/teofilo-castillo-pintor-incomprendido>

VILLEGAS R. (2001) *Artesanía Peruanas*. Lima: Fondo editorial de la Universidad Inca Garcilazo de la Vega. .

## W

WARD, T. Editor. (2010) *El porvenir nos debe una victoria: La insólita modernidad de Manuel González Prada*, Universidad del Pacífico, Lima, Perú.

WIENER, RAUL. (julio del 2012) Recuerdos del paro del 19 de julio. Recuperado de:  
<http://rwiener.blogspot.pe/2012/07/recuerdos-del-paro-del-19-de-julio.html>

## Z

ZAPATA, A. (setiembre del 2003) Conflicto armado interno y respuesta del Estado antes de Sendero Luminoso. Revista Ideele N° 157. Recuperado en:  
<http://www.idl.org.pe/idlrev/revistas/157/157ZAPATA.pdf>

## **ANEXOS**



# **Arte y Política en los Años 80: El Arte del PCP-SI Marco Metodológico**

PREGUNTA PROBLEMA	OBJETIVOS	HIPÓTESIS	ESTRATEGIA METODOLÓGICA	
<p><i>P. Principal:</i> ¿Cuáles fueron las principales características de las representaciones artísticas del PCP-SL a inicios de la década de 1980 del siglo XX en el Perú?</p>	<p><i>Objetivo general:</i> Identificar las características principales del arte del PCP-SL en el Perú a inicios de la década de los años ochenta del siglo XX.</p>	<p><i>Hipótesis:</i> Una de las principales características fue estar al servicio de la construcción de su mito revolucionario.</p>	<p><u>MÉTODO:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>○ Cualitativa</li> <li>○ Investigación histórica</li> </ul>	<p><u>DISEÑO DE ANÁLISIS</u></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>✍ Revisión y recopilado de bibliografía:</li> <li>○ Elaboración de fichas bibliográficas, textuales y de resumen.</li> </ul>
<p><i>Sub. Pregunta:</i> ¿Qué referentes teóricos influenciaron en el arte del PCP-SL?</p>	<p><i>Objetivo específico:</i> Identificar los antecedentes teóricos que influenciaron en el arte del PCP-SL desarrollados en el Perú durante el año 1980 del siglo XX.</p>	<p><i>Sub. Hipótesis:</i> Las influencias teóricas del arte del PCP-SL fueron los escritos sobre arte de José Carlos Mariátegui y de Mao Zedong.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>○ Objeto de estudio: Dos cuadros del PCP-SL: Retablo I LA Escuela Militar.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>✍ Reconocimiento e identificación de los cuadros del PCP-SL.</li> <li>○ Elaboración de listado de fichas de catalogación e inventario.</li> </ul>
<p><i>Sub. Pregunta:</i> ¿Existen antecedentes históricos artísticos en el siglo XX en el arte del PCP-SL en el Perú de los años ochenta?</p>	<p><i>Objetivo específico:</i> Identificar los referentes históricos del arte del PCP-SL en el siglo XX.</p>	<p><i>Sub. Hipótesis:</i> El indigenismo artístico y político de la primera mitad del siglo XX en el Perú fue uno de los antecedentes indirectos del arte del PCP-SL</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>○ <u>Marco Temporal:</u> Año 1980</li> <li>○ <u>Instrumentos:</u></li> <li>○ Entrevistas.</li> <li>○ Análisis de obras.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>○ Elaboración de registro fotográfico.</li> <li>✍ Análisis iconográfico</li> <li>○ Síntesis</li> </ul>

# Enumeración de documentos Públicos, Planes y Campañas desde 1980-1992

## Documentos

- 1- Por la nueva bandera. 7 de junio de 1979 IX pleno ampliado del Comité Central del PCP
- 2- ¡Desarrollar la creciente protesta popular! Septiembre de 1979. Comité Central del PCP
- 3- Sobre tres capítulos de nuestra historia. 3 de diciembre de 1979. I conferencia Nacional Ampliada del PCP
- 4- Comenzamos a derribar los muros y a desplegar la aurora. 28 de marzo 1980 II Sesión plenaria del Comité Central
- 5- Somos los iniciadores. 19 de abril 1980 I Escuela Militar Partido Comunista del Perú.
- 6- ¡Hacia la guerra de guerrillas! 24 de agosto de 1980. Comité Central Ampliado
- 7- ¡Viva la lucha armada de nuestro pueblo! ¡Abajo la patraña reaccionaria! PCP 6 de setiembre 1981. PCP
- 8- ¡Desarrollemos la guerra de guerrillas! Febrero 1982. Comité Central del PCP.
- 9- ¡No votar sino generalizar la guerra de guerrillas para conquistar el poder para el pueblo! Febrero 1985. CC-PCP
- 10- Nada ni nadie podrá derrotarnos. PCP. Comité Central 1986. Un combatiente. PCP-CC
- 11- Desarrollar la Guerra Popular sirviendo a la revolución proletaria mundial. Agosto 86. PCP-CC
- 12- Declaración conjunta del Partido Comunista del Perú y del Partido Comunista de España. (PCE-PCP) Mayo 1987.
- 13- ¡Dar la vida por el partido y la revolución! 19 de junio 1987. P.G
- 14- Bases de discusión para la línea política general del PCP. 1988. 3 puntos
- 15- El PCP y El Maoísmo. Comité Central del PCP. 1988.
- 16- Programa del Partido Comunista del Perú. (PCP) 1988
- 17- Acerca del pensamiento Gonzalo. 1988
- 18- Sobre el Marxismo-Leninismo y Maoísmo. 1988
- 19- Entrevista con el presidente Gonzalo. 1989.
- 21- Documento resumen del I congreso del PCP. Julio 1988
- 22- En conmemoración del 40 aniversario de la Revolución China. 30 de septiembre 1989. Intervén. PG
- 23- Sesión preparatoria del II pleno del Comité Central. 1990
- 24- ¡Elecciones no! ¡Guerra popular Sí! Mayo CC PCP
- 25- citas sobre la construcción 1991
- 26- Sobre las dos colinas. 1991.
- 27- ¡Que el equilibrio estratégico renazca más el país! (Esquema) Febrero 1991. CC-PCP
- 28- ¡Construir la conquista del poder en medio de la guerra popular (2 plenos del comité central) Febrero 1991.
- 29- Sobre la campaña de rectificación con "elecciones no! Guerra popular, sí! Agosto 1991.

## Planes y Campañas de la guerra. (PCP)

1. Plan de inicio de la lucha armada. (Mayo- diciembre 1980)  
"Iniciar la lucha armada" (ILA) (mayo-junio 1980)  
"Impulsar la guerra de guerrillas" (julio-diciembre 80)
2. Plan de desplegar la guerra de guerrillas. (enero 81-enero 83)  
Abrir zonas guerrilleras: (enero-mayo 81)  
I. Campaña. "Conquistar armas y medios" (mayo-setiembre 81)  
II. Campaña. "Remover el campo con acciones guerrilleras" (oct 81- abril 82)  
III. Campaña. "Batir para avanzar hacia las bases de apoyo":  
Batir I (abril-septiembre 82)  
Batir II (octubre 82-enero 83)
3. Plan de conquistar bases de apoyo. (mayo 83-septiembre 86)  
Defensor, desarrollar y construir I (mayo-octubre 83)  
Defensor, desarrollar y construir II (octubre 83- febrero 84)  
Gran Salto (mayo 84-septiembre 86)  
I. Campaña. Iniciar el gran salto! (mayo-diciembre 84)  
II. Campaña. Desarrollar el gran salto. (julio-noviembre 85)  
III. Campaña. Desarrollar la guerra popular!. (julio-noviembre 85)  
IV. Campaña.  
1ra. Parte Rematar el Gran Salto! (diciembre 85-abril 86)  
2ra. Parte Rematar el gran salto con sello de oro! (mayo-septiembre 86)
4. Gran plan de desarrollar bases.  
Plan piloto. (Diciembre 1986-mayo 1989)  
I Campaña. Plan piloto de desarrollar bases!. (dic. 86-mayo 87)  
II Campaña. Culminar brillantemente estableciendo un hito histórico! (junio 87-abril 88)  
III Campaña. 1ra. parte. Consolidar y principalmente desarrollar la brillante culminación (mayo-agosto 88).  
2da. parte. Gran culminación plan piloto! (octubre 88-mayo 89)  
5. Gran plan de desarrollar bases en función de conquistar el poder en todo el país.  
(agosto 89-)  
I Campaña. Impulsar el desarrollo de las bases de apoyo. (agosto 89-enero 90)  
II. Campaña. (Febrero 90-enero 91)  
III. Campaña. (Febrero - noviembre 91)

N	INVESTIGADOR (ES)	OBRA(S) Y/O ARTISTA	TIPO DE INDIGENISMO	OBSERVACIÓN	BIBLIOGRAFÍA
1	JUAN RÍOS	1.-) JOSÉ SABOGAL. 2.-) JULIA CODESIDO. 3.-) CAMILO BLAS. 4.-) TERESA CARVALLO 5.-) ENRIQUE CAMINO BRENT 6.-) RICARDO FLOREZ.	INDIGENISTAS.	“Frente a la fórmula académica, el indigenismo significó una saludable antítesis. Pero, en Arte, las fórmulas técnicas no se destruyen con fórmulas temáticas.”	La pintura contemporánea en el Perú.
		1.-) JORGE VINATEA REINOSO 2.-) ALEJANDRO GONZALES	INDIGENISTAS INDEPENDIENTES	“Un conocimiento técnico mayor que el de los llamados indigenistas y una más amplia libertad frente al tema”	
2	FRANCISCO STASTNY	FRANCISCO LAZO. OBRAS: “EL INDIO ALFARERO” “LAS PASCANAS.”	INDIGENISMO ROMÁNTICO.	Entendió este indigenismo como ejecuciones prototípicas sublimadas.	Breve historia del arte en el Perú. “En torno a la exposición de Lazo.” El comercio 7 ix 1969
		FRANCISCO LAZO.	INDIGENISMO ROMÁNTICO/MODERNIST A.	“pintura formalmente academicista, que abusó del oro y de las plumas, que reprodujo la estructura jerárquica de su sociedad en un ámbito del pasado”	
		MARIO URTEAGA.	INDIGENISMO MADURO.	“correctamente insertados en el universo de sus explotadores: no las soledades andinas... sino un preciso microcosmos de trabajadores ubicados... en una realidad social existente y por lo tanto humanizados”	
		JOSÉ SABOGAL.	INDIGENISMO AMPLIADO	Indigenismo no excluyente, desea una síntesis cultural. Concibe su pintura como un continuo de creación popular. (léase propio)	
3	BUNTINXS	VARIOS.	INDIGENISMO-2	Es una expansión de lo criollo y no de lo autóctono. (Lo concibe como una trampa ideológica.) No estudia obras en detalle sino procesos y conceptos generales.	Introducción a la pintura peruana del siglo XX.
		MARIO URTEAGA	INDIGENISMO DE RETAGUARDIA.	“El de Urteaga no fue, sin embargo, un indigenismo de consenso, sino de retaguardia: una reserva de “autenticidad”	
4	VILLACORTA y MAX HERNANDEZ	NEO INDIGENISMO INDIGENISMO POP	NEO INDIGENISMO. (POP ACHORADO)	“Así, en esa vena ideológica que auspicio la equivalencia del arte y la artesanía, el neo-indigenismo fue abiertamente promocionado y fomentado por el gobierno. Otorgándole considerable apoyo institucional” (Hernández Villacorta 2002, p. 42)	Franquicias imaginarias. Las opciones estéticas en las artes plásticas en el Perú de fin de siglo. (2002)
5	NATALIA MAILUF Y LUIS WUFARDEN.	VINATEA REYNOSO	HORIZONTE INDIGENISTA. INDIGENISMO DE CONSENSO	“basado en la noción de autenticidad cultural, que generalmente se desliga de las discusiones políticas del momento”	NATALIA MAILUF Y LUIS WUFARDEN. (2007)
		JOSÉ SABOGAL	INDIGENISMO CONTESTATARIO.	“La corriente de los veinte, vinculada a Mariátegui y Amauta y a la intelectualidad de Izquierda, no es igual que el indigenismo institucionalizado de los treinta, o la propuesta abarcadora de un “Perú integral” que los artistas del grupo de Sabogal forjaron en los cuarenta y cincuenta”	Sabogal (2013)

## **GLOSARIO.**

**ILA** (Inicio de la lucha armada): parte inicial de las acciones subversivas.

**PCP-SL:** Partido Comunista del Perú - Sendero Luminoso.

**Trabajo visual:** Referido a las manifestaciones artísticas de predominancia visual o iconográfica.

**Manifestaciones estéticas:** reflexión sobre las obras artísticas.

**Mito socialista:** Capacidad de la ideología socialista por crear una emoción religiosa a partir de su propia concepción.

**Indigenismo subversivo:** Obras con reminiscencia temática rural y andina.

**Mujikismo:** Literatura rusa de trama campesina previa a la revolución Rusa de 1917 que Mariátegui la identificaba como elemento de ayuda subjetiva para crear el humor revolucionario.

**Posición de clase:** El concepto llamado “posición de clase” se relaciona, en el orden subjetivo, con criterios referentes a la voluntad y la actitud del militante senderista. La posición de clase, según la teórica subversiva, es el sentimiento sincero y profundo de apoyar al pueblo y a la revolución.

**Tomar lo viejo para hacer lo nuevo:** Entre los artistas subversivos se refería a elementos estéticos anteriores y diferentes que podían ser tomados para reelaborarlos en un arte de nuevo.

**Popularización y elevación:** Para Mao, este problema se resuelve mediante la popularización y la elevación. Es decir, las obras artísticas, sirviendo al pueblo revolucionario, deben pasar de lo simple a lo complejo.

**Espíritu de la época:** Es el humor espiritual o subjetivo de determinado momento histórico.

**DAO (Departamento de apoyo operativo):** era un aparato partidario que sistematizaba la información de los medios escritos, traducía a diferentes idiomas documentos partidarios, y se encargaba “de la administración del museo, codificación, inventario...”.

**CUESTIONARIO DE ENTREVISTAS A LOS INTERNOS DEL PCP-SL.**

- 1.-) ¿Cómo concibes el arte?
- 2.-) ¿Cómo producían el arte?
- 3.-) ¿Cuáles crees que son los antecedentes histórico artísticas del arte del PCP-SL?
- 4.-) ¿Qué características considera que tiene el arte del PCP-SL?
- 5.-) ¿Qué es lo que querían transmitir en las obras realizadas?
- 6.-) ¿Creen ustedes que el arte poseía un papel importante en la organización?
- 7.-) ¿Qué referentes teóricos poseían ustedes para la realización artística de sus trabajo?
- 8.-) Si el arte trabaja con las emociones humanas ¿cuáles creen que eran las emociones que les albergaba al momento de la realización de los trabajos visuales?
- 9.-) ¿Ustedes consideran que el arte del PCP-SL contiene rasgos educativos?
- 10.-) ¿Podría usted relatarme alguna anécdota referente a las actividades artísticas de la organización en general?

## ENTREVISTADOS.

- Entrevistados anónimos del A1 al A7

Los entrevistados anónimos en esta tesis estuvieron vinculados a la organización subversiva en grado diverso. Más todos ellos poseyeron una relación directa o relativamente directa con el quehacer artístico subversivo. Las entrevistas fueron realizadas en su mayoría en el establecimiento penitenciario Miguel Castro Castro durante varios años intermitentes de la primera década del presente siglo.

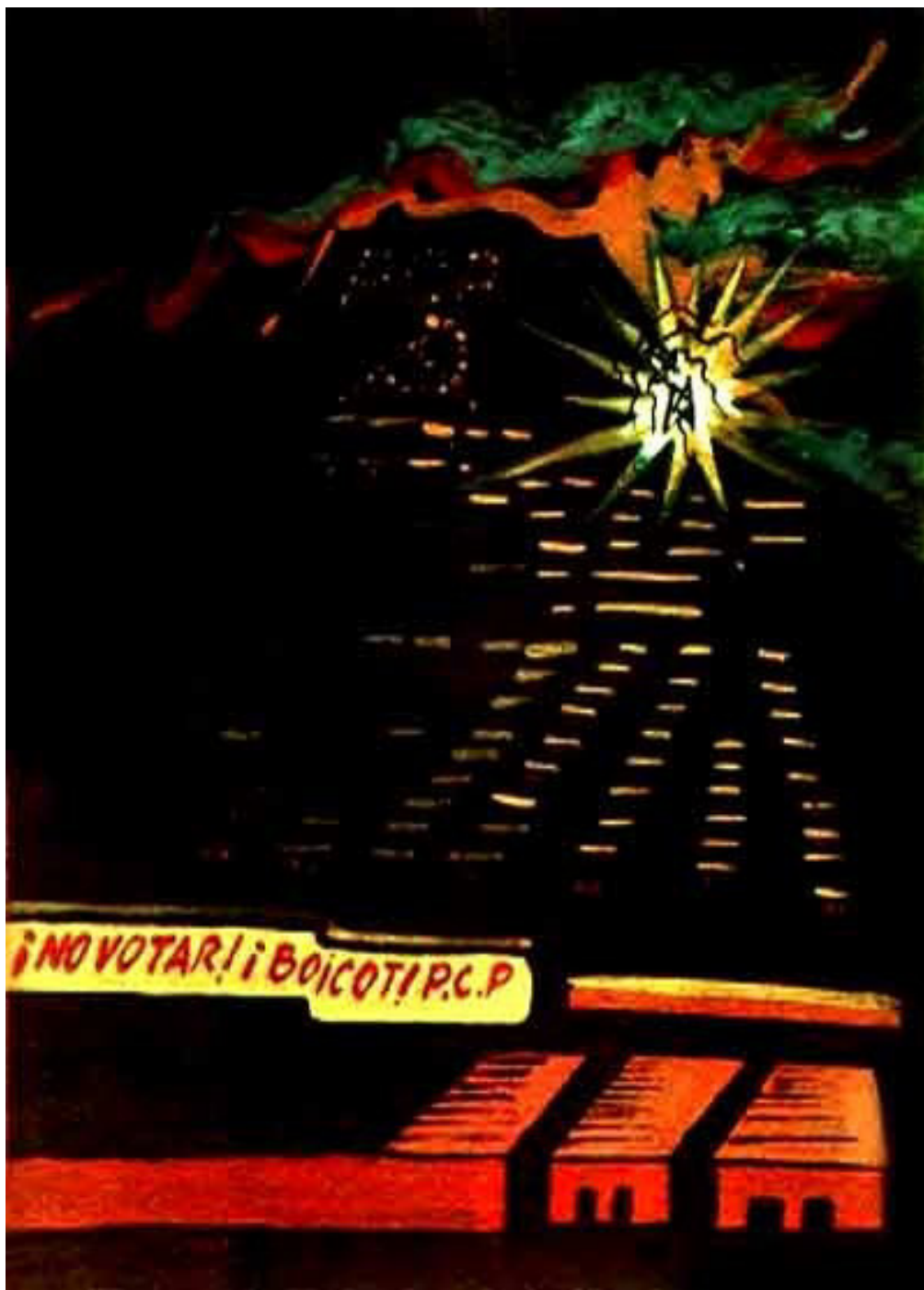
### **Otros entrevistados.**

- Entrevista con Ernesto Toledo. Autor del libro. *Retablos de Ayacucho. Testimonio de violencia*. 10-2012

- Entrevista con Manuel Valenzuela Marroquín. Autor del libro: *Teatro de la guerra*.

- Zavala Cataño, Víctor. Penal Miguel Castro Castro. Lima, junio 2012. Militante del PCP-SL

- Hernández Víctor. Penal Miguel Castro Castro. Lima, junio 2012. Militante del PCP-SL



**Figura. 34.** Anónimo (sin fecha). ¡No votar! ¡Boicot! PCP-SL.  
Obtenido el (17-03-2003) de: <http://www.pagina-libre.org/MPP-A/Arte/Cuadro14.html>